

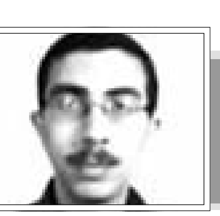
نص جديد لـ «بريخت» ينشر لأول مرة

أسرار وكواليس المهرجان القومى للمسرح

أسبوعية - السنة الأولى - العدد الأول - الاثنين غرة رجب 1428هـ - 16 يوليو 2007 م ❑ 32 صفحة - الثمن جنيه واحد ❑

هؤلاء أفسدوا المسرح المصرى

اللوحة للفنان الفرنسى: إدجار ديجا



● بعد نجاح تجربته الأخيرة فى نوادى المسرح العام الماضى مع عرض "محروس" لفرقة نادى مسرح «ببا» ببنى سويف، يستعد المخرج المسرحى أحمد عادل لتقديم مسرحية "حسب تقديرك" إخراجه وتأليف جماعي يشارك بالتمثيل عاطف سعد، جرجس كمال، صفاء صلاح الدين .

مســـرحنا

تصدر عن وزارة الثقافة المصرية
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة:
د. أحمد نوار

رئيس التحرير:
يسرى حسان

مدير التحرير التنفيذى:
مسعود شومان

مجلس التحرير:
محمد زعيمه
إبراهيم الحسينى
عادل حسان

الديسك المركزى:
فتحى فرغلى
محمود الحلوانى

مدير التحرير الفنى:
مصطفى حمادة

سكرتير التحرير:
وليد يوسف إسماعيل

التصحيح والمراجعة اللغوية:
د. محمد السيد إسماعيل
هشام عبد العزيز
عمرو عبدالهادى

التجهيزات الفنية : وحدة تجهيزات مسرحنا

العنوان: الهرم تقاطع شارع خاتم المرسلين مع شارع اليابان
قصر ثقافة الجيزة – ت. فاكس35634313
E_mail:masrahona@gmail.com

●المواد المرسلة للنشر تكون خاصة بالجريدة ولم يسبق نشرها بأى وسيلة.. والجريدة ليست مسئولة عن رد المواد التى لم تنشر.

● الاشتراكات ترسل بشيكات أو حوالات بريدية باسم الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٦ ش امين سامى من قصر العينى ـ القاهرة.

(أسعار البيع فى الدول العربية)
● تونس 1,100 دينار ● المغرب 8 دراهم
● الجزائر 50 DA ● سوريا 35 ليرة
● لبنان 1500 ليرة ● الأردن 500 فلس
● السعودية 5 ريالات ● الإمارات 5 دراهم
● قطر 5 ريالات ● سلطنة عمان 500 بيزة ● اليمن 80 ريالاً ● فلسطين 60 سنتاً
● ليبيا 500 درهم ● الكويت 350 فلساً
● البحرين 5 ريالات ● السودان 900 جنيه.

الاشتراكات السنوية

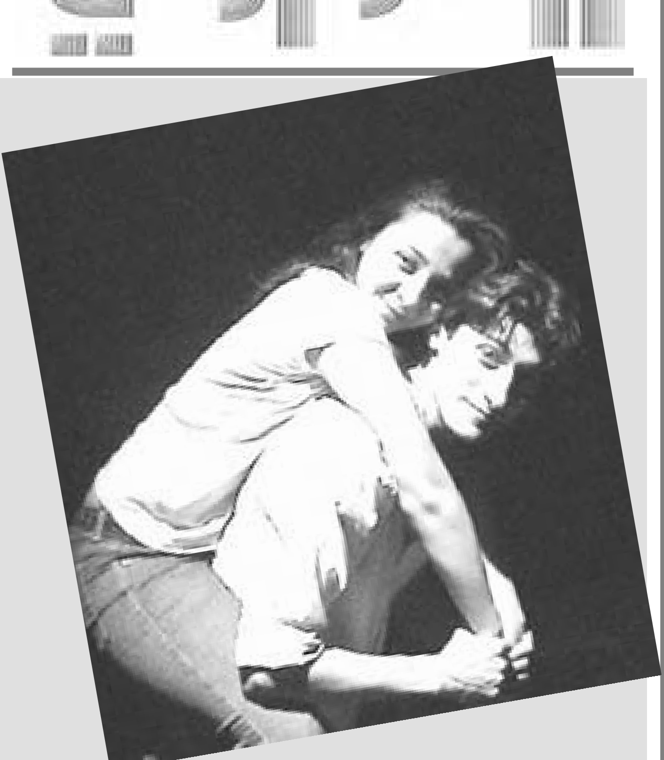
داخل مصر **52** جنيهاً– الدول العربية **65** دولاراً– الدول الاوروبية وأمريكا **95** دولاراً

. داليا البحيرى تقف على خشبة المسرح لأول مرة فى عرض "اللجنة" الذى تجرى بروفاته حالياً.. أسباب إقدامها على هذه التجربة توضحها.. (ص5)



. قفشات وشقلباظات، وممثلون فى جبلاية القرود.. عن المسرح السياحى أو كما أسماه إبراهيم فتحى بالمسرح «البزراميت» عن قتل المسرح وإفساده يحدثنا .. (ص10)

المراية



ولد وبنت وحاجات ... الولد والبنت وعرفنا.. لكن ماهى هذه الحاجات؟ أحمد خميس يقدم الإجابة.. (ص 18)

.مخرجونا الرواد فقدوا لياقتهم الإبداعية .. والبدنية طبعاً! هكذا يراهم د.أبوالحسن سلام.. (ص6)

فى أعدادنا القادمة

ملف خاص عن نجيب سرور

ملفات عن المسرح

فى كل الدول العربية

نصوص مسرحية نادرة تنشر

لأول مرة فى الصحافة العربية

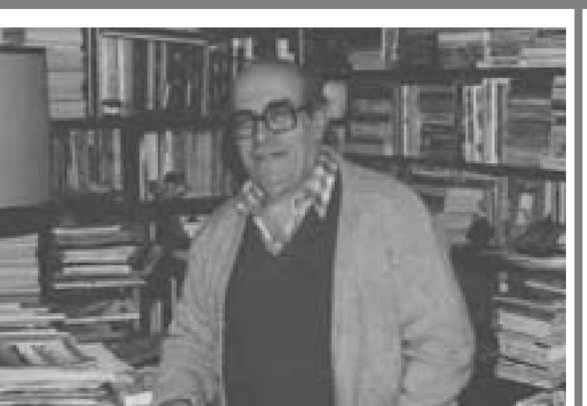
مسرح الثقافة الجماهيرية والدور المفقود

متابعات عن عروض المسرح

فى مصر والوطن العربى

رسائل من لندن والسويد وموسكو وروما

على الكسار: ا لسينما والراديو .. خلّصوا على المسرح! (ص31)



إدوار الخراط يوضح الفرق بين الكوميديا والتهريج والمسخرة (ص27)

مختارات العدد من كتاب «معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية» للدكتور إبراهيم حمادة



سمير العصفورى: مش عايز حاجة.. ومش خايف من حد (ص 13)

لوحة الغلاف

الفن المسرحى فن جماعى يقوم على تضافر عناصره الإبداعية بتكافؤ منطقى حسب أهمية كل عنصر من العناصر على أن يكمل كل منها منظومة شمولية لبناء العرض المسرحى.

وأول ما تلقاه عند دخولك صالة المسرح هو الشعور بالجماعة من خلال المقاعد المتجاورة وهمهمات وطنين أصوات جمهور المسرح.. إلى أن تدق الدقات الثلاث أو ينبض ضوء الصالة نبضات ثلاث ويقل تدريجياً إلى أن يطفأ نور الصالة.. وأول ما يلقاه المتفرج لحظة انفراج الستار عن العرض المسرحى، وللوهلة الأولى، هو المنظر المسرحى، وبعد أن تهيأت تماماً لاستقبال العرض وهدأت الأصوات واطمأنت النفس، تأخذ نَفَساً عميقاً على مهل وتتهيأ جوارحك لاستقبال وجبة ما؛ لا تدرى إن كانت تداعب عواطفك وأفكارك، أم ستكون صادقة لها، أم منفرة ومقززة لا سمح الله!

والمنظر المسرحى هنا هو جواز السفر والطائرة التى تقلك، والزمن الذى تذهب إليه، فهو الذى ينقلك مباشرة إلى دفء العالم الذى ينشده العرض المسرحى، فإن صدق وحقق المراد تهيأ المتفرج من اللحظة الأولى للعرض واستقبل الأحداث بشكل منطقى أو متوافق مع الحالة المسرحية المراد تقديمها، أما إذا أخفق المنظر – لا سمح الله – ومن اللحظة الأولى، يضل المتفرج بوصفة غير مدروسة وإلى أن يعود إلى العرض أو الهدف الحقيقى يكون قد مر زمن، ومن المستحيل عودته إلا بالإعادة!



إذن فالمنظر المسرحى هو حامل اللواء المبكر للانتقال بالمتفرج إلى المناخ الحقيقى للعرض، وعليه؛ فيجب أن يكون على وعى بالمفاهيم البصرية التشكيلية ودلالتها على خشبة المسرح؛ لكى ينتقى المصمم ما يناسب من أشكال مرئية وهنا تكون الثقافة البصرية التشكيلية ضلعاً أساسياً فى بناء العرض المسرحى..

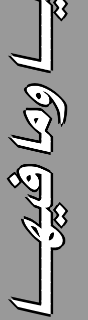
وفى موضوع الغلاف نجد المصور الفرنسى إدجار ديجا E. Degas (1917 - 1834)

كان يبحث مثلماً بحث التأثيريون عن الجو المشبع بالماء والضوء فى المناظر الخلوية، فكان ضمن مجموعة من المصورين الشبان – مونيه وبيسارو وسيسلى ورينوار وآخرون – قد تحرروا من قيد الواقعية وخرجوا إلى الخلاء بحثاً عن التعبير الصادق، وعما يرونه فى اللحظة التى تقع فيها العين على المرئيات، تونفذوا ذلك عن طريق بقع لونية متجاورة ومتنوعة، ولم يلجأوا إلى مزج الألوان بطريقة كلاسيكية، ولم يكن الخط الخارجى له الصدارة فى تصوير مناظرهم، وترجع تسمية التأثيرية إلى سخرية النقاد من هذا النوع من التصوير؛ حيث اتهموا أصحابها بالعجز والتقصير فى فن التصوير، وتهكم أحد الصحفيين على لوحة – مونيه – بعنوان «تأثير شروق الشمس»، وكان هذا الناقد معادياً للحركة، فكتب: (التأثيريين)، والواقع أن التأثيريين كانوا يهدفون إلى البحث عن الحقيقة غير المرئية بأسلوب علمى وذلك عن طريق تحليل ضوء الشمس وألوان الطيف.

ديجا بعد أن تنقل فى مراسم عديدة وتلمس طريقاً فنياً اقتصر على تصوير موضوعات من الحياة المعاصرة واستمد موضوعاته من الأماكن التى يتجمع فيها الناس للنزهة والمرح، فكانت الموضوعات المفضلة لديه هى التى تظهر فيها الحركة فى المسرح وكان إنتاجه للوحات راقصات البالية أو تمارين الباليه... ولم يكن ديجا فناناً عاشقاً للمسرح فحسب؛ بل كان أسلوبه التأثيرى شديد الارتباط بأسلوب التصميم للمنظر المسرحى الذى يراه المتفرج عن بعد فيبتعد عن كثير من التفاصيل الدقيقة شريطة أن يحقق هدفاً عاماً.

صبحى السيد






يوسف داود فرحان بجايزته

عرض الختام للمخرج خالد جلال

المهرجان القومى الثانى كشف جهل الممثلين.. ولجنة التحكيم تنصح بإدخالهم فصول محو الأمية!!

إحدى عشرة ليلة أضيئت فيها أنوار مسارح القاهرة بثلاثين عرضاً مسرحياً داخل المسابقة الرسمية للمهرجان القومى للمسرح فى دورته الثانية، فضلاً عن ثلاثة عشر عرضاً على هامش المهرجان.

وفى الليلة الثانية عشرة احتضن المسرح الكبير بدار الأوبرا حفل الختام، مثلما احتضن حفل الافتتاح، فى حضور الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة، ود. أشرف زكى رئيس المهرجان وعدد كبير من فنانى مصر والمهتمين بالحركة المسرحية.

الحفل بدأ بعرض فنى قصير من إخراج خالد جلال «مدير المهرجان» وشارك فى تقديمه شباب أستديو التمثيل بمركز الإبداع الفنى، والديكور لحازم شبل.

تميز العمل بروح الكوميديا الخفيفة وقدم بانوراما شاملة لفعاليات المهرجان خلال فترة انعقاده.

وقبل إعلان جوائز المهرجان بلحظات ألقى المخرج المسرحى «أحمد عبد الحليم – رئيس لجنة التحكيم» مجموعة من التوصيات التى انتهت إليها اللجنة التى ضمت فى عضويتها: سامى خشبة، د. حسن عطية، سميحة أيوب، أبو العلا السلامونى، دريد لحام، عبلة الروينى، د. صبرى عبد العزيز، د. جمال سلامة، د. إيفيت نجيب.

اللجنة طالبت بضرورة الاهتمام بتكنولوجيا المسرح من خلال إرسال الفنيين العاملين بالمسارح للخارج للتدريب واكتساب الخبرات الحديثة؛ مع ضرورة الاهتمام بتقديم النصوص المصرية لمختلف الكتاب لتمثيل جميع الأجيال، والاهتمام بسلامة اللغة العربية فى العروض التى تقدم بالفصحى.. وأنهت اللجنة توصياتها بالتأكيد على الجهات المشاركة فى مسابقة المهرجان بضرورة عقد مسابقات للعروض التى تنتجها سنويا قبل شهر من انعقاد المهرجان لترشيح العروض التى تمثلها بالمسابقة بشفافية كاملة.. وفى حالة عدم التزام الجهات والمؤسسات بذلك تقوم إدارة المهرجان بإخضاع هذه العروض للجان مشاهدة تشكل خصيصا لاختيار العروض بإشراف اللجنة العليا للمهرجان.

لجنة التحكيم منحت شهادتى تقدير تشجيعية لكل من ريهام صلاح لتصميمها ملابس عرض «راشومون» من إنتاج المعهد العالى للفنون المسرحية، ومروة عودة لتصميم ملابس عرض «عنبر رقم ١» لفرقة مركز الإبداع للفنون.

كما منحت اللجنة شهادات تقدير خاصة وقيمتها خمسة آلاف جنيه لمجموعات عمل ثلاثة عروض هى: «منمنمات تاريخية» للمخرج حمدى طلبة، لفرقة بيت ثقافة بنى مزار بالمنيا، من إنتاج هيئة قصور الثقافة، و«الإكليل والعصفور» إخراج محسن رزق، لمنتخب جامعة عين شمس، وأخيراً «تاجر البندقية» لفرقة شباب مسرح الفن والإخراج لجلال الشرقاوى.

جائزة أفضل مؤلف صاعد وقدرها عشرة آلاف جنيه كانت مناصفة بين.. رشا عبد المنعم عن عرض «ولد وبنت وحاجات» لمسرح الشباب، وأسامة نور الدين عن عرض «إكليل الغار» لمسرح الطليعة.

وفازت «آية محمود حميدة» عن دورها فى «ولد وبنت وحاجات» و«ولاء طلبة» عن دورها فى «العشرة الطيبة» لفرقة الإسكندرية القومية بجائزة أفضل ممثلة صاعدة مناصفة وقيمتها عشرة آلاف جنيه.

أما جائزة أفضل ممثل صاعد وقيمتها عشرة آلاف جنيه، فجاءت مناصفة بين عمرو عبد العزيز عن دوره فى «ماتقلقش» لمسرح الشباب و«هيثم محمد» عن دوره فى «كاليجولا» لفرقة معهد الفنون المسرحية.

وفازت المخرجة «عفت يحيى» بجائزة أفضل مخرج صاعد، عشرة آلاف جنيه، عن عرض «ذاكرة المياه» لفرقة القافلة المسرحية «فرق مستقلة».

ومنحت اللجنة جائزة تصميم الاستعراضات – عشرة آلاف جنيه – لكل من ضياء شفيق ومحمد مصطفى عن عرضهما «عنبر رقم ١» لمركز الإبداع الفنى.

وعن موسيقى عرض «إكليل الغار» لفرقة الطليعة فاز د. طارق مهران بجائزة التأليف الموسيقى وقدرها عشرة آلاف جنيه أيضاً.

أما د. محمود سامى مصمم سينوغرافيا عرض «كاليجولا» وعمرو حسن مصمم سينوغرافيا «الإكليل والعصفور» فذهبت إليهما جائزة السينوغرافيا وقيمتها عشرة آلاف جنيه مناصفة.

وفى جوائز التمثيل فازت «عبير عادل» عن دورها فى مسرحية «كيد النسا» لفرقة مسرح الغد بجائزة التمثيل دور ثان نساء وقدرها عشرة آلاف جنيه، وهى الجائزة نفسها التى ذهبت إلى الفنان «خليل مرسى» عن دوره فى «إكليل الغار» دور ثان رجال.

جائزة التمثيل دور أول نساء خمسة عشر ألف جنيه فازت بها «معتزة صلاح عبد الصبور» عن دورها فى مسرحية «ذاكرة المياه» فرق مستقلة كما ذهبت جائزة التمثيل دور أول رجال مناصفة بين «يوسف داوو»دعن دوره فى مسرحية «الحياة حلوة» لفرقة مسرح الشباب و «أحمد حلاوة» عن دوره فى «القضية 2007» لمركز الهناجر للفنون ، وقيمة الجائزة خمسة عشر ألف جنيه.

واستطاع المخرج شادى سرور الفوز منفردا بجائزة أفضل إخراج مسرحى وقدرها خمسة عشر ألف جنيه عن إخراج «إكليل الغار».

وذهبت جائزة النص المسرحى وقدرها خمسة عشر ألف جنيه للكاتب يسرى الجندى عن عرض «القضية 2007» لفرقة مركز الهناجر للفنون.

ومن جانب آخر خرج عدد كبير من النجوم المشاركين فى عدد من عروض المهرجان دون أية جوائز، أبرزهم لينين الرملى، وسوسن بدر، ونهلة سلامة، وسلوى خطاب، وفاروق الشرنوبى.

وشارك فى إعلان أسماء الفائزين بجوائز المهرجان عدد من النجوم منهم: دريد لحام، ومادلين طبر، وهشام سليم، وهند صبرى، وشريف منير، ولبنى عبد العزيز، وخالد أبو النجا، وحسين العزبى..

وانتهت فعاليات حفل ختام المهرجان بتقديم عرض «عنبر رقم ١» من إخراج ضياء شفيق، ومحمد مصطفى من إنتاج مركز الإبداع للفنون.

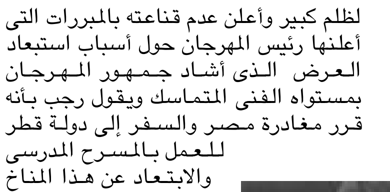
طالع صفحات «- 14 - 15 - 16 - 17 - 18 - 19 والاخيرة»

لينين الرملى:
أنا زى نجيب محفوظ.. لا أسعى للجوائز

أثار أمر إضافة عرض «اخلعوا الأقنعة» للكاتب لينين الرملى لقائمة العروض المشاركة فى مسابقة المهرجان القومى للمسرح عدة أقاويل.. كيف شارك رغم تأكيد مسئولى مسرح الدولة على استبعاده!.. قال البعض إن لينين الرملى وضع الدكتور أشرف زكى رئيس البيت الفنى للمسرح ورئيس المهرجان فى الوقت نفسه فى مأزق بعد عقد مؤتمر صحفى أعلن الرملى خلاله حرصه على المشاركة فى المهرجان وهو ما نفاه الرملى «لمسرحنا» وقال إن الصحافة هى السبب فى كل ما حدث وهى التى نشرت خبر عدم مشاركة العرض فى المهرجان، والموضوع ببساطة أن عرضى هو الوحيد الذى يمثل المسرح القومى.. وإذا لم يشارك البيت الفنى بعرض «اخلعوا الأقنعة» الذى حقق نجاحاً كبيراً على المستويين النقدى والجماهيرى، فهل يعقد المهرجان دون أى تمثيل للمسرح القومى؟ يذكر أن النسخة الأولى لجدول عروض المهرجان أشارت إلى مشاركة العرض على الهامش وخارج المسابقة حتى لحظة تدخل لينين الرملى وإحراج مسئولى مسرح الدولة قبل بدء فعاليات المهرجان بساعات.. ومن جانب آخر أصر الرملى على أن ما حدث مجرد خطأ غير مقصود وأشار لعدم سعيه لمزاحمة أحد على جوائز المهرجان بعد حصوله على كم كبير من الجوائز الهامة، وأضاف بأن نجيب محفوظ لم يتقدم طيلة حياته لينال جائزة نوبل ولكن أعماله هى التى رشحته، وهو نفس الأمر بالنسبة لى فأعمالى هى التى قدمت لى جوائز التقديرية ودول البحر المتوسط وكلاوس وسعاد الصباح والكثير والكثير من الجوائز، وأنا بطبيعتى أرفض التلميع الإعلامى الذى يسعى إليه آخرون، فلقد رفضت مثلاً الظهور فى برنامج «البيت بيتك» أربع مرات، وكلى يقين بأن أعمالى هى خير متحدث عنى..!!

أحمد رجب.. مخرج «أنا كريستى» يطفش من مصر بسبب ظلم المهرجان!

حالة من الإحباط واليأس سيطرت على المخرج المسرحى الشاب «أحمد رجب» مخرج عرض «أنا كريستى» الذى قدمته فرقة المعهد العالى للفنون المسرحية مؤخراً بالمسرح القومى على هامش عروض المهرجان.. فقد تم استبعاد العرض من المسابقة الرسمية على الرغم من الإعلان عن مشاركته ضمن ثلاثة أعمال تمثل أكاديمية الفنون دون إبداء أسباب محددة، د. أشرف زكى رئيس المهرجان أكد عدم أحقية أكاديمية الفنون فى المشاركة بثلاثة عروض ولائحة المهرجان حددت للأكاديمية عرضين فقط، ولكن الملفت هو تضمين جدول عروض المهرجان فى البداية للعروض الثلاثة ثم تعديل ذلك بعد إعلان مشاركة عرض «اخلعوا الأقنعة» فى المسابقة قبل بدء فعاليات المهرجان بساعات.. وبعيدا عن التفاصيل.. يرى أحمد رجب بأنه تعرض لظلم كبير وأعلن عدم قناعته بالمبررات التى أعلنها رئيس المهرجان حول أسباب استبعاد العرض الذى أشاد جمهور المهرجان بمستواه الفنى المتماسك ويقول رجب بأنه قرر مغادرة مصر والسفر إلى دولة قطر للعمل بالمسرح المدرسى والابتعاد عن هذا المناخ غير المناسب للعمل وبالتالى سوف أقوم بتجميد كل مشاريعى الإخراجية التى بدأت العمل ببعضها فعلاً منها مشروع لعرض بمسرح الشباب من تأليف علاء عبد العزيز. ولكن من الواضح أن أسهل شىء فى هذا البلد هو إهدار طاقات جيلنا.. وأنهى المخرج أحمد رجب حديثه بالكلمة التى جاءت بتوقيعه على بانفلت عرض (أنا كريستى).. إلى من احترقوا لينيروا لنا الطريق، أصبحنا لا نبصر شيئاً، وإلى من يصرون على إشعال النار فى أجسادنا.. رفقا بالرماد..!».



تابع المهرجان : محمود مختار - مروة سعيد - هبة بركات - شادى أبو شادى - عفت بركات - تصوير: عصام عبدالرحمن

راية الحرية

لا شك أن صدور «مسرحنا»، الجريدة الأولى من نوعها فى المنطقة العربية، يمثل حدثًا ثقافيًا بالغ الأهمية.. فعبر سنوات طويلة من النشاط المسرحى المزدهر افتقدنا مطبوعة مثلها بشكل أسبوعى تتابع الظاهرة المسرحية على امتدادها. صحيح أن هناك أبوابًا فى الصحف والمجلات مخصصة للمسرح، ويبذل القائمون عليها قصارى جهدهم فى المتابعة والتحليل، لكنهم مقيدون، فى النهاية، بمساحات ضيقة لاتتيح لهم إخراج كل طاقاتهم الإبداعية.

من هنا تأتى أهمية هذه الجريدة التى نرجو لها أن تكون لسان حال كل المسرحيين فى مصر والوطن العربى، وأن تكون شابة ومتجددة دائمًا، خاصة أن القائمين عليها مجموعة من الشباب الذين أثبتوا حضورًا طيبًا على الساحتين الثقافية والصحفية.

وإذا كانت وزارة الثقافة، ممثلة فى الهيئة العامة لقصور الثقافة، تدعم هذه الجريدة وتوفر لها كل المقومات التى تجعل منها مؤسسة ثقافية قائمة بذاتها، فإن ذلك لا يعنى أن تتحول «مسرحنا» إلى نشرة للوزارة أو الهيئة.. بل عليها أن تنفتح على كل التيارات والاتجاهات وتتابع الظاهرة المسرحية هنا وهناك، دون كلل أو ملل، حتى تحقق الغاية التى صدرت من أجلها.

أتوقع أن تسهم «مسرحنا» بقدر كبير فى إثراء الحركة المسرحية فى مصر والوطن العربى، وأن تكون ساحة مفتوحة، لمناقشة قضايا المسرح كافة، وأن تتحلى بقدر كبير من التمرد والمغامرة، وأن ترفع دائمًا راية الحرية.

فاروق حسنى
وزير الثقافة



● المخرج البورسعيدى – صلاح الدمرداش، انتهى من عرضه المسرحى الجديد « فرسان المؤامرة المستديرة» لفرقة بورسعيد الإقليمية ، النص تأليف رجب سليم وأشعار أحمد سليمان والألحان لرجب الشاذلى وديكور محمد شوقى وشارك بالتمثيل فى العرض .. محمد الشريف ، ابتسام حسن ، شريف مبروك ، عمرو شلبى ،أحمد جمعة، شريف عبدالجليل ،محمد هدية ومحمد سيد.

يبدأ 2 أغسطس القادم

مهرجان المخرجة المسرحية يبحث عن دار عرض!!

❖ أزمة كبيرة تواجه الدورة الثانية لمهرجان المخرجة المسرحية الذى تنظمه الإدارة العامة للمسرح بهيئة قصور الثقافة تقرر أن يكون شعاره هذا العام «مهرجان المخرجة المسرحية العربية».

سبب الأزمة هو عدم وجود دار عرض مسرحى لاستضافة فعاليات المهرجان حتى الآن على الرغم من إعلان موعد افتتاحه فى الثانى من أغسطس القادم، ربما يؤدى ذلك إلى تأجيل المهرجان الذى يعد محاولة لإلقاء الضوء على ظاهرة المخرجات المسرحيات فى الوطن العربى.

د. محمود نسيم مدير عام المسرح بهيئة قصور الثقافة أكد أن الدورة الأولى للمهرجان والتى نظمت فى الفترة من 10 إلى 17 يوليو 2006 بمشاركة 8 عروض مسرحية لفرق تابعة للهيئة وأخرى من إنتاج المسرح المستقل والجامعى، شهدت نجاحاً ملحوظاً وجاءت العروض المشاركة فى المهرجان على مستوى متميز، لذلك كانت التوصية بضرورة توسيع القاعدة ليشهد المهرجان مشاركة عدد من المخرجات العربيات، ومن جانب آخر وافق الدكتور أحمد نوار – رئيس هيئة قصور الثقافة – على رفع قيمة جوائز المهرجان لتصل إلى 25 ألف جنيه، حيث يقدم المهرجان جائزتين لأفضل عرضين، جائزة أولى قيمتها عشرة آلاف جنيه والثانية سبعة آلاف جنيه، بجانب جائزتى أفضل مخرجة، الأولى خمسة آلاف والثانية ثلاثة آلاف جنيه.

كانت لجان مشاهدة العروض المصرية المرشحة للمشاركة فى المهرجان قد انتهت مؤخرا من إعلان أسماء العروض التى تم اختيارها من بين 14 عرضاً مسرحياً تقدمت للمشاركة والعروض هى «كلام عبد الرازق لقصر ثقافة الأنفوشى، و«الشوكة» لفرنواز ساجان والمخرجة منى أبو سديرة وعرض فرقة مسرح قصر ثقافة الجيزة «مرة واحد بيحلم» للكاتب الراحل «مؤمن عبده» وإخراج عفت بركات ومن المعهد العالى للفنون المسرحية تشارك المخرجة دعاء طعيمة بمسرحية «ياما فى الجراب» من تأليف الراحل د. صالح سعد، و«هموم الآخرين» تأليف «يورغوس سكوريتس» والإخراج لنجوان وحيد ومن المنيا تشارك المخرجة مروة فاروق بعرض من تأليفها أيضا وهو «جنون عادى جداً»، وتقرر مشاركة عرضين للفرق المستقلة هما «صورة ماريا» للمخرجة عزة الحسينى و«ذاكرة المياه» للمخرجة «عفت يحيى» وأخيراً عرض «أموات العائلة» من إخراج رانيا زكريا و«بيانو للبيع» للمخرجة سميرة أحمد من الإسكندرية.



■ فردوس عبدالحميد

■ د. محمود نسيم

■ د. هدى وصفى

وقد تقرر مشاركة خمسة عروض مسرحية عربية فى هذه الدورة لم يتم الاستقرار عليها حتى الآن..!!

تتضمن فعاليات المهرجان تنظيم حلقة بحثية لمناقشة عدد من الدراسات المتعلقة بمسرح المرأة فى العالم العربى بجانب عقد مائدة مستديرة لتقديم شهادات المخرجات العربيات المشاركات كما سيشهد المهرجان تكريم بعض رموز العمل المسرحى من المبدعات العربيات والمصريات ومن المرشحات للتكريم.. د. هدى وصفى وفردوس عبد الحميد وسميرة عبد العزيز والمخرجة نضال الأشقر والكاتبة فوزية مهران ومن المنتظر عقد مؤتمر صحفى نهاية الشهر الحالى لإعلان كافة التفاصيل المتعلقة بالمهرجان.

■ عادل حسان

نظير يلحن الليلة الشعرية فى رمضان

بعد انتهائه من تنفيذ موسيقى وألحان عرض فرقة قصر ثقافة بنى مزار المسرحية «منمنمات تاريخية» للكاتب السورى الراحل سعدالله ونوس والمخرج حمدى طلبة بدأ الملحن «مدحت نظير» فى إعداد موسيقى وألحان الليلة الشعرية الغنائية التى يقدمها لقصر ثقافة بنى مزار لليالى رمضان الثقافية هذا العام من إخراج حمدى طلبة أيضا ...

جنون عادى لمروة فاروق...

المؤلفة والمخرجة المنياوية «مروة فاروق».. فاز «جنون عادى جدًا» فى مسابقة التأليف المسرحى لهيئة قصور الثقافة مروة ستقوم بإخراج النص. تشارك به فى مهرجان المخرجة العربية هذا العام.

تأسيس أول رابطة لمسرح دول حوض البحر المتوسط

تشهد الجماهيرية الليبية نهاية الشهر الحالي فعاليات الاجتماع الأول لرابطة مسرح دول حوض البحر الأبيض المتوسط والتى تأسست خلال فترة انعقاد مهرجان "كونفرسانو" بإيطاليا العام الماضى، وتم الاستقرار على أن تكون القاهرة هى المقر المؤقت للرابطة مع اختيار الدكتور عمرو دوارة كمسئول إقليمى عن منطقة شرق وجنوب البحر الأبيض المتوسط.

من المقرر أن يشهد الاجتماع حضور عدد من المسرحيين العرب من دول "مصر، ليبيا، الجزائر، تونس، المغرب سوريا، لبنان" وذلك لاعتماد اللائحة الأساسية للرابطة وانتخاب ممثلى الرابطة عن هذه الدول.

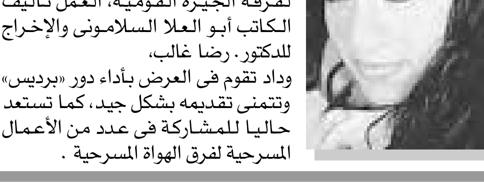
أكد د. عمرو دوارة أن الرابطة تهدف إلى تنشيط الحركة المسرحية بدول حوض البحر المتوسط والتنسيق بين الفرق المسرحية المختلفة والمهرجانات الدولية.

بعد إغلاقه للتطوير والتجديدات

عروض الهناجر المسرحية تتجول بمحافظات مصر

الدكتورة – هدى وصفى –مدير مركز الهناجر للفنون – تمرالآن بحالة نفسية سيئة بسبب إغلاق مركز الهناجر لبدء عملية تطويره وتجديده بميزانية تصل إلى ١٠ ملايين جنيه تم رصدها من قبل صندوق التنمية الثقافية .. تمهيداً لإعادة افتتاحه فى سبتمر القادم لاستقبال فعاليات مهرجان المسرح التجريبى ، من جانب آخر نفت د. هدى وصفى – لمسرحنا – ماتردد مؤخرا من أن اغلاق الهناجر جاء بسبب افتقاده لإجراءات الأمان ضد الحريق وأكدت أن المسرح تم تأهيله وتوفير وسائل الأمان اللازمة حسب طلبات إدارة الدفاع المدنى بجانب توافر مخارج الطوارئ وخراطيم المياه وأن الإغلاق جاء بسبب عملية التطوير وإضافة قاعات متعددة للفنون التشكيلية والعرض السينمائى وإجراء تعديلات بنية المسرح المعمارية لتوفير مخارج طوارئ جديدة على جانبى صالة الجمهور مع مضاعفتها ، وأعلنت هدى وصفى عن سعيها للاتفاق مع إدارة دار الأوبرا المصرية للحصول على المسرح المكشوف لاستغلاله فى إقامة بروفات وأنشطة مركز الهناجر المسرحية لحين الانتهاء من عملية التجديد ، بجانب تحريك العروض لتقديمها بالمحافظات بعد الاتفاق مع فاطمة المعدول– رئيس قطاع الانتاج الثقافى الذى يتبعه الهناجر لتوفير الاعتمادات اللازمة لهذا الأمر – يذكر أن العرض المسرحى « نوبة دوت كوم » للمخرج ناصر عبدالمنعم هو آخر عمل تم تقديمه على خشبة مسرح الهناجر قبل الاغلاق.

«وداد» مع أمير الحشاشين



الممثلة الشابة وداد عبدالمنعم شاركت فى العرض المسرحى « أمير الحشاشين» لفرقة الجيزة القومية، العمل تأليف الكاتب أبو العلا السلامونى والإخراج للدكتور. رضا غالب، وداد تقوم فى العرض بأداء دور «برديس» وتتمنى تقديمه بشكل جيد، كما تستعد حاليا للمشاركة فى عدد من الأعمال المسرحية لفرق الهواة المسرحية .

المخرج المسرحى خالد جلال : أرفض المجاملات ومستعد للمحاسبة كل يوم!!

المخرج المسرحى– خالد جلال– رئيس قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية، انتهى مؤخرًا من وضع برنامج تدريبى لرفع كفاءة العاملين بفرق القطاع من مدربين وفنيين بجانب اطلاعهم على أحدث المدارس والتقنيات فى العالم ينفذ البرنامج عن طريق توقيع بروتوكول تعاون بين قطاع الفنون الشعبية ودار الأوبرا المصرية من جانب وأكاديمية الفنون والقطاع من جانب آخر، مع الإعداد لتنفيذ ورش تدريبية على مستوى متميز طوال العام.. (مسرحنا) التقت بالمخرج خالد جلال فى محاولة لتتبع خطواته نحو تطوير قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية الذى تولى مسئولية رئاسته فى مارس الماضى.

قبل الحديث عن التطوير والخطط المستقبلية لتطوير فرق القطاع من المؤكد أنك توقفت كثيرًا أمام المشاكل التى تعانى منها الفرق فماذا عن هذه المعوقات...؟

.. أهم مشكلة توقفت أمامها كثيرًا هى انشغال العاملين بالمشكلات الإدارية أكثر من انشغالهم بالأمور الفنية، وكان السعى نحو خلق حالة من الانتماء من قبل العاملين به والسعى نحو العمل على تطوير المستوى الفنى وتقديم موسم فنى ناجح بعيداً عن جو الصراعات بين العاملين بالقطاع...

تتحدث عن خلق حالة من الانتماء فى القطاع.. فهل هذه الحالة من الانتماء لم تكن موجودة من قبل؟

.. لم يتحقق هذا الأمر بالدرجة الكافية، فعلى سبيل المثال كانت لوحات الدعاية الخاصة بعروض الفرق الاستعراضية تحمل اسم الفرقة فقط مع تجاهل أسماء النجوم من أعضاء الفرقة الذين لهم حق الظهور على أفيشات الدعاية للاحتفاظ بحقهم الأدبى والمعنوى، حتى لا يتحولوا من فنانين لمجرد موظفين يؤدون واجبهم الوظيفى، مع مايمكن أن ينتج عن ذلك من آثار سلبية على العاملين بهذه الفرق..

لكن مشكلة الدعاية وتطويرها أمر هامشى بالمقارنة مع كم المشاكل التى تحاصرالقطاع؟

.. بالفعل.. الدعاية جزء من كل ولكن التفكير فى أسلوب مختلف فى رصد بقية المشكلات التى تواجه فرق القطاع، وفى مقدمتها تجديد فقرات وبرامج الفرق لذلك تم تكوين قوافل بحث تضم مجموعة عمل فنية(مصمم استعراضات– فنان تشكيلى– موسيقى– شاعر– باحث وسوف تتجول هذه القوافل بالمحافظات المختلفة لدراسة ورصد البيئات المختلفة مع تسجيل عاداتها وتقاليدها وإيقاعاتها الموسيقية والأزياء الشعبية التى تميزها وذلك كمحاولة لتقديم الأفكار وفقرات فنية جديدة للقضاء على مشكلة ثبات برامج الفرق الاستعراضية والغنائية منذ فترة.

ألا تتفق معى فى أن فرقتى أنغام الشباب وتحت 18 الخاصة بتقديم عروض الأطفال قد تراجعتا بشكل ملحوظ خلال السنوات الأخيرة على الرغم من أهميتهما فماذا عن إعادة تنشيطهما؟

بالنسبة لفرقة أنغام الشباب بدأنا فى تصور طموح لتطوير الفرقة، من خلال تنفيذ مشروع (ليالى الغناء المصرى المعاصر) ونقدم فيه مطربى فرقة أنغام الشباب للجمهور بشكل جديد ومختلف حيث سيتم تنظيم مهرجان فنى لمدة 15 يوماً ويتم تقسيم الحفل الواحد لفقرتين الأولى ستكون لمطربى الفرقة والثانية يتم فيها استضافة فرق غنائية من خارج القطاع وخاصة الفرق التى تتمتع بجماهيرية خاصة مثل فرق وسط البلد ويحيى خليل وغيرهما

أما فرقة تحت 18 والتى أعتبرها الأهم والأقوى تأثيراً بين فرق القطاع المختلفة فإنها ستشهد عملية إعادة صياغة لمنهج عروضها وتجديده مع تقديم أعمال مميزة تبدأ برائعة طه حسين (الأيام) من إخراج محمد عبدالخالق من خلال إنتاج ضخم بمشاركة عدد من النجوم، وأفكر حاليًا فى كيفية تقديم مسرح مختلف للطفل بمنطق يتناسب وعقلية الطفل الآن فأنا أعتبر مسرحى الطفل والشباب قضيتى الأولى..

تحدثت كثيراً عن تطوير شكل وبرامج الفرق دون أى إشارة عن تطوير أجهزة الصوت والإضاءة الموجودة بمسرح البالون.

أنا مؤمن بأن الفن الاستعراضى فى الأساس فن مبهر يعتمد على إبهار المشاهد بوسائل كثيرة منها الملابس والصوت والإضاءة وغيرها من عناصر التقنية الأخرى، وقد بدأنا بالفعل فى تطوير أجهزة الصوت والإضاءة بالمسرح، لك أن تتخيل أننى أكتشفت وجود أجهزة إضاءة منذ إنشاء المسرح لكنها لم تجدد، ولم يتم استبدالها حتى الآن بأجهزة حديثة متطورة

هل هناك تفكير فى إعادة أعمال من التراث الغنائى الاستعراضى مثل أوبريتات كبار الكتاب والموسيقيين..؟

يوجد تصور يتعلق بتقديم عمل كل ستة أشهر من تراث الأوبريتات الغنائية لكبار الموسيقيين والشعراء وسنبدأ بتقديم أوبريت (العشرة الطيبة) لخالد الذكر سيد درويش من إخراج هناء عبدالفتاح وسيتم تصويره للتليفزيون بجانب تقديم مسرحية"ترويض النمرة" لشكسبير من تمصير الشاعر بهاء جاهين وإخراج عصام السيد

يتردد الآن وجود نسبة من المجاملات فى اختياراتك لعروض القطاع القادمة؟

.. لا مجال للمجاملات فى عملى ولا أمتلك إمكانية لمجاملة أحد حتى لا يخرج عمل سيئ للنور أبداً ولن أتسامح فى حق الجمهور فالمقبول هو المجاملة فى سبيل تقديم مشروع ما لكن شريطة أن يخرج للنور بشكل جيد وماعدا ذلك لامجال لأى حسابات أخرى.

السيرك القومى التابع للقطاع وما يثار حوله كل عام فى الصيف وأمر تأجيره للقطاع الخاص لتقديم برامج السيرك المصرى الأوربى مع عدم تحقيق أى إيرادات تذكر.. أسئلة كثيرة تحتاج لإجابة؟؟

. مايثار حول السيرك الأوربى كل عام كلام غير منطقى بالمرة فإيجار السيرك القومى عشرة آلاف جنيه فى اليوم مع الوضع فى الاعتبار أنه فى حالة الإقبال على السيرك بكامل طاقته يكون الدخل خمسة آلاف جنيه فقط وذلك لأن التذكرة منخفضة القيمة ولا أستطيع رفع قيمتها بما يؤثرعلى إقبال جماهير السيرك فيما بعد، وتأجير السيرك لمدة شهرين يحقق دخلا يصل إلى 600 ألف جنيه وهو مبلغ معقول يحقق مكاسب مناسبة أكرر إن ما يثار حول الشبهات فيما يرتبط بالسيرك الأوربى لايستند لأى دلائل منطقية..



■ خالد جلال

لكن قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية.. ينفق سنويًا ما يقترب من مليون جنيه كتغذية لحيوانات السيرك التى لا يمتلكها القطاع.. فهل ترى أن ذلك هو المنطق؟

.. لايمكن للدولة أن تمتلك حيوانات السيرك.. فلا قيمة للحيوانات لدينا دون وجود مدرب، والمدرب مرتبط بالحيوانات الخاصة به والتى نشأت وتدربت على يديه، والمدرب يتعامل مع القطاع بأجر مقابل تقديم فقرات بهذه الحيوانات الخاصة به.. أما إذا امتلكنا الحيوانات فلن نتمكن من تبديل المدرب والاستعانة بآخر لذلك نتعاقد مع المدرب فقط وعليه الالتزام بإحضار الحيوانات التى تشاركه فى تقديم فقراته على أن نتكفل بتغذيتها

بعيدًا عن القطاع وهمومه.. ألا تجد أى تعارض بين إدارتك للقطاع ومركز الإبداع فى آن واحد وعملك كمخرج مسرحى من جانب آخر؟

العمل فى مركز الإبداع يسير الآن وفق آلية وأسس تجعله يعمل مثل الساعة منذ تشغيله حتى الآن ولايوجد أى تعارض بين عملى فى القطاع والمركز أما بالنسبة للإخراج المسرحى فلدى مشروع واحد فقط متعثر بسبب اختيارات أبطاله وهو"الاسكافى ملكاً" بالمسرح القومى، كما أمتلك القدرة على تنظيم وقتى بشكل جيد ولا أنكر أن قطاع الفنون الشعبية أخذنى كثيرًا منذ بداية رئاستى له ويحتاج إلى مجهود كبير فأنا أنتظر محاسبتى بشكل يومى عن معدل أدائى بالقطاع لتطويره والارتقاء به.

■ محمد عبدالجليل

نحو الإبداع المسرحي



■ د.أحمد نوار

«مسرحنا» اسم جديد لإنجاز مهم تدعمه الهيئة العامة لقصور الثقافة، لإيمانها بالمسرح وعناصره من نص وممثلين ومخرجين، ولما كنا نرى أن المسرح هو جامع الفنون فقد راهنا على «مسرحنا» لتصبح جريدة المسرحيين في مصر والوطن العربي، خاصة أنها الجريدة الأولى في هذا المجال الذي يتجمع حوله ومعه جوقة من فناني الوطن ينشدون الحق والخير والجمال.

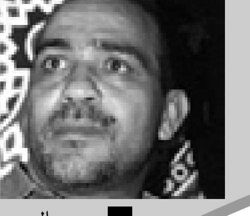
إن «مسرحنا» كانت حلماً لكنه الآن بين أيديكم يتجلى فتياً نابضاً بالحركة والحيوية، يجوب مسارح مصر والوطن العربي، بل يطل بعيون عميقة على تجارب الغرب، إن «مسرحنا» الفن والجريدة بحاجة إلى تجذير الرؤى وإقامة الحوارات الخلاقة والتغطيات المثمرة حول فن الممثل الديكور والكتابة والإضاءة لتتواصل الأجيال في حلقات متناغمة؛ لتعكس حيوية الواقع الجمالي الذي يتطور بقوة في مصر.

إننا لا نملك أمام هذا المولود العملاق إلا أن نحيي من دعمه وحرص على دفعه خطوات للأمام وهو الفنان فاروق حسني وزير الثقافة الذي يؤمن بفن المسرح بوصفه «أبو الفنون»، وكان دعمه لمهرجان المسرح التجريبي وكذلك دعمه لمهرجان نوادي المسرح الأخير وكل أنشطة المسرح الجادة خير دليل على هذا العطاء المتواصل.

ها هو الحلم يمتد ليفتح ذراعيه لكل عشاق المسرح والفن في مصر والوطن شرقاً وغرباً، شمالاً وجنوباً، لتتسع مساحات الممارسة الإبداعية محققة المغايرة الجمالية، ومعلنة عن روح مختلفة يدفعها الإخلاص، والإيمان بدور الفن المسرحي وقيمته.

إننا نؤكد أن «مسرحنا» سوف تحفر نهراً من الإبداع والحوارات الخلاقة والنقاشات الجادة التي ستعيدنا من جديد لنقف على أرض صلبة في استعادة مجد هذا الفن العريق، واستعادة قدرته على كشف الواقع اعتماداً على قيم الجمال والحق والخير.

● المخرج المسرحي محسن حلمي يقوم الآن باجراء بروفات العرض المسرحي (بيرجنت) للكاتب النرويجي هنريك إبسن لتقديمها على خشبة مسرح البالون بمشاركة فرق الآلات الشعبية ، قام بتمصيرها و إعدادها الكاتب المسرحي (سعيد حجاج) ومرشح لبطولتها المطرب أحمد إبراهيم.



■ د. صالح سعد

● تستعد طلائع فرقة كراكيب بمركز شباب المنيل لتقديم مسرحية «كسلان في بيت الملك» ضمن النشاط الصيفي للمركز، المسرحية تأليف وإخراج علاء السباعي؛ مدير الفرقة ومشرف النشاط، تمثيل مجموعة من الأطفال يقف بعضهم على المسرح لأول مرة.

يقول محروس أحمد حمدون مدير المركز إنه يطمح من خلال هذا العرض إلى إحياء مسرح الحجرة بالمركز، وهو الذي شهد قبل ذلك عروضاً لفرق مسرحية محترفة مثل فرقة ورشة الجريتلي، وفرقة السرادق للراحل صالح سعد .

شقاوة عيال تكريما لصلاح حامد!!

مكتبة مبارك العامة بالفيوم بدأت الاستعداد لتقديم عرض الأطفال المسرحي «شقاوة عيال» ضمن فعاليات الحملة القومية للقراءة للجميع، وهي آخر مسرحية قدمها المخرج المسرحي الراحل «صلاح حامد» ويتم إعادة تقديمها تكريماً لعطائه المسرحي بالفيوم.

عبد الجواد طه - مدير المكتبة - قال إن العرض سيقدم طوال فترة المهرجان ويشارك بالتمثيل فيه كل من - محمد بطاوي، أحمد السلاموني، باسم نبيل، إسلام أيمن، يسرا محمود، هديل عز الدين، داليا محمود، ميران طارق، محمد مصطفى، محمد منصور، عمرو الغمري. فرقة ناصر حامد بالفيوم تقدم قريباً العرض المسرحي «سموم» لاسترند برج والإخراج لمحمد بطاوي والتمثيل لمصطفى الدوكي ونيرة حسني ومحمد منصور، ديكور مراد الطلاوي وموسيقى أحمد السلاموني، ويتم إنتاج العرض بالجهود الذاتية لفريق العمل.

■ احمد زيدان

(حالة) في الحمرا

انتهت أمس فعاليات مهرجان «الحمرا» لمسرح الشارع والتي أقيمت بلبنان في الفترة من (15:12) يوليو الحالي، شارك في المهرجان من مصر فرقة (حالة) التي قامت أيضا بعمل ورش مسرحية لتعليم أطفال المخيمات كيفية تصنيع العرائس من المواد المتاحة، وابتكار اسم وعائلة وقصة لكل عروسة، محمد عبدالفتاح مدير الفرقة قال إن الفرقة سوف تجوب عدداً من المخيمات الفلسطينية منها «قانا» و «المعركة» لتقديم ما يسمى بـ(مسرحة المكان) وهي الفكرة التي يتمنى أن يقدمها في مختلف محافظات مصر.

ماجد الكدواني في (الإسكافي)

بعد سلسلة طويلة من التأجيلات والاعتذارات استقر المخرج خالد جلال على نجم الكوميديا الشاب ماجد الكدواني للقيام بدور البطولة في مسرحية الكاتب يسري الجندي «الإسكافي ملكاً» وهي المسرحية المقرر تقديمها خلال الموسم الصيفي الحالي!!!

كانت المسرحية قد واجهت العديد من العثرات والاعتذارات بدءاً من ترشيح كل من أحمد عز وهند صبري ، ثم هشام عباس وحنان ترك، ثم هشام سليم وسمية الخشاب، حتى استقر الأمر في النهاية على ماجد الكدواني.. وتشاركه البطولة الممثلة الشابة نهي لطفي التي شاركت بالتمثيل في عدد من المسرحيات التي قدمت بمراكز الابداع بالأوبرا منها .. «أيامنا الحلوة» و «العاصفة»

داليا البحيري :
المسرح هو الاختبار الحقيقي لموهبة أي فنان

تشارك الفنانة الشابة (داليا البحيري) حالياً في بروفات العرض المسرحي (اللجنة) من إعداد وإخراج مراد منير عن رواية صنع الله إبراهيم والتي سيتم تقديمها على خشبة المسرح الحديث- السلام- في أول مشاركة لها على خشبة المسرح أمام النجم نور الشريف

أكدت داليا البحيري- لمسرحنا- بأن دورها في العرض سيكون مفاجأة وعبرت عن سعادتها بالوقوف على المسرح أمام النجم (نور الشريف) في عمل واحد، أشارت لحقيقة أن المسرحية عرضت عليها منذ ثلاث سنوات عن طريق المخرج مراد منير حيث كانت تقوم وقتها ببطولة فيلم (كان يوم حبك) من تأليفه، وأعجبت بالمسرحية جداً، لكن المشروع تعثر وقتها حتى عاد مرة أخرى لحيز التنفيذ ولم أتردد في تأكيد موافقتي على القيام بالدور وعن شعورها بتجربة الوقوف على المسرح لأول مرة قالت داليا البحيري إن المسرح هو الاختبار الحقيقي لموهبة أي فنان وهناك عدة عوامل تشجع على المشاركة في هذا العمل خاصة وجود فنان بقيمة نور الشريف ومخرج متميز كمراد منير وهو مايجعل منها تجربة بمواصفات خاصة ومزايا مختلفة وتتمنى داليا التوفيق في الوقوف على المسرح ومواجهة الجمهور كممثلة بعد عملي كمذيعة وعارضة أزياء من قبل.. تقوم داليا البحيري بأداء دور الفتاة في العرض وترى أنه دور لايحمل طابعاً واحداً لكنه يشير إلى المرأة التي تحمل عدة صفات سواء القوة في بعض الأحيان أو الضعف في أوقات أخرى إضافة إلى مفردات أخرى كالأنوثة والإثارة وغيرها كما أنه دور مختلف يحمل أكثر من مستوى في الأداء ويمنح الممثل مساحة حقيقية لتقديم مالديه من طاقة وأعلنت داليا- لمسرحنا- رفضها لكل مايروج لمقولة أن المسرح يتسبب في تراجع أسهم نجومية الممثل وبالتالي عدم المشاركة بالتمثيل في المسرح، وأبدت سعادتها بالتجربة بجانب مشاركتها حالياً في بطولة أكثر من عمل سينمائي وتليفزيوني وهي في انتظار افتتاح مسرحية (اللجنة) التي تتمنى أن تحقق النجاح على المستوى الجماهيري والنقدي.

هشام عطوة يبدأ تنفيذ مشروع الـ15 ليلة



يستعد المخرج هشام عطوة - مدير مسرح الشباب بالبيت الفني للمسرح - لتنفيذ مشروع جديد في الموسم الصيفي القادم ضمن خطة إنتاج المسرح. يعتمد المشروع على تقديم عدد من العروض المسرحية الجديدة لمدة 15 ليلة عرض فقط بدلا من 30 ليلة كالنظام المتبع في كل فرق مسرح الدولة. هشام عطوة قال إن الهدف من تقليص ليالي العرض هو إتاحة الفرصة لتقديم عدد أكبر من العروض المسرحية خلال الموسم الواحد، خاصة أن الموسم الصيفي دائما ما يتأثر بسبب المهرجان القومي وكذلك مهرجان المسرح التجريبي الذي يبدأ في سبتمبر من كل عام وبذلك يبدأ الموسم من النصف الثاني من يوليو وينتهي آخر أغسطس، ومن خلال المشروع الجديد سوف تتاح أكثر من فرصة للشباب للعمل بمسرحهم مع إمكانية إعادة تقديم المسرحيات التي تحقق نجاحاً في الخمس عشرة ليلة عرض الأولى لتقديم ليالي عرض جديدة، وكذلك التجول بالأقاليم. ومن العروض الجديدة التي يبدأ عرضها مع بداية الموسم على التوالي.. «العفريت» من تأليف ماكس فريش والإخراج لمحمد عبدالخالق، و«مشعلو الحرائق» لماكس فريش إخراج سامح بسيوني، ثم مسرحية «حار جاف صيفا» للمخرج رضا حسنين، وفي مرحلة الإعداد هناك أربعة مشاريع أخرى سوف يتم تقديمها وهي «ياما في الجراب» تأليف الكاتب الراحل د.صالح سعد والإخراج لدعاء طعيمة، و«آخر المطاف» للراحل مؤمن عبده وإخراج عادل حسان، بالإضافة لعرضين آخرين لكل من المخرج حسين محمود والمخرجة بتول عرفة. هشام عطوة يتمنى أن تتوفر خلال الفترة القادمة دار عرض خاصة بالفرقة بجانب قاعة يوسف إدريس حتى يمكن للفرقة تقديم تجارب متنوعة ومختلفة بعيداً عن حصر كل العروض داخل تجارب القاعات.

■ محمد عبد الجليل

غادة النجار زعيمة عصابة



.الممثلة الشابة غادة النجار تقف الآن على خشبة مسرح الريحاني للمشاركة في العرض المسرحي «مراتي زعيمة عصابة» أمام الفنان الكوميدي «سمير غانم» وبمشاركة «طلعت زكريا وسهير رجب ومحمد محمود» ومن تأليف أحمد الإبياري والإخراج لحسن عبد السلام . غادة أكدت سعادتها بالتجربة و خاصة أنها المرة الثانية التي تلتقي فيها مع شيخ المخرجين «حسن عبدالسلام» بعد مشاركتها في العرض المسرحي «ياغولة عينك حمرا» من إخراجه منذ ثلاث سنوات و إنتاج مسرح التليفزيون وعرضت على مسرح قصر النيل من بطولة «نورالشريف ونهال عنبر وطارق لطفي».

غادة النجار تدرس التمثيل بالمعهد العالي للفنون المسرحية.



● عن رواية يوسف القعيد تقدم فرقة الهواة المسرحية عرضها الجديد « الفيضان» أعدها للمسرح وأخرجها « محمدعبدالصبور » بإشراف الفنان حمد طلبة المسئول عن نوادى المسرح بالمنيا ، التمثيل لجيهان محمد ، على عبدالله ، محمد ناجى ، سهير ماهر ، هيثم حجاج ، مجدى أبو زيد ، ديكور وائل درويش، وموسيقى حسين يحيى.

ملف العدد

مخرجون وممثلون وكتاب ونقاد.. أسهموا فى إفساد المسرح المصرى ليس الآن فحسب وإنما على مدى تاريخه الذى تجاوز الـ 150عاماً... من هم؟.. وما مظاهر الإفساد الذى صنعوه وتعهدوه بالرعاية!! حتى صار من علامات حياتنا المسرحية ؟

المفسدون فى المسرح



مخرجونا الرواد فقدوا لياقتهم الإبداعية.. والبدنية طبعاً!

■ د. أبو الحسن سلام

مخرجون على قيد العطاء

ترى لو قدر لإحدى دول الخليج أن تحظى بمخرج كبير من رواد مسرحنا ليرسم لها خريطتها المسرحية ، بافتراض أن لفن المسرح مكانا على الخريطة الثقافية ، فهل كان محتملا ان يبدع عرضآ مثل (دائرة الطباشير القوقازية) أو (انتيجونا) أو (اجاممنون) أو (مأساة الحلاج) أو (سليمان الحلبى) أو (عسكر وحرامية) أو (ياطالع الشجرة) أو (جيفارا) أو (لعبة النهاية) أو (الفتى مهران) أو (سيدتى الجميلة) أو (راشامون) أو (إيزيس) أو (يوميات نائب فى الارياف) أو (ليالى الحصاد) أو (سكة السلامة) أو (الفرافير) أو (السلطان الحائر) أو (الدخان) أو (رجل في القلعة) أو (القاتل خارج السجن) أو (زيارة السيدة العجوز) أو (شهرزاد) أو (العشرة الطيبة) أو (الخراتيت) أو (الضفادع) أو (الحضيض) أو (مشهد من الجسر)؟ بالقطع لا .فلا (ليلة من ألف ليلة) ولا (الكراس) ولا (بلدتنا) ولا (جسرآرتا) ولا (لير) ولا (عطيل) ولا (الزير سالم) ولا (رحلة خارج السور) ولا (انت اللى قتلت الوحش) ولا (الخنزير) لا شىء من تلك الروائع كان بامكان أى مخرج مسرح فذ ان يبدعها عرضا مسرحيا فى اى بلد من بلدان جزيرة العرب مهما خطط وصمم وشحذ جماع خبرته وخياله وذلك لانتفاء الشرط الموضوعى الذى هو توأم الشرط الذاتى ،فبدون ولادتهما معا فى توقيت واحد لايتحقق الفعل فبتعادلهما او تزاوجهما فى لحظة ظهورهما معا فى توقيت واحد يتحقق الفعل فالابداع خلق جديد وأكذبه أصدقه، وهو ابداع لانه يقف موقفا معارضا أو مغايرا مما هو موجود، فهل يتصور أن يقبل هذا مجتمع محافظ؟! أومنغلق ؟!

فإذا رجعنا إلى مصر فى ظل تغير الشرط الموضوعى لمرحلة السبعينيات وما تلاها، عنه فى مرحلة الستينيات، فلسوف نصطدم بانقلاب طرفى المعادلة حيث أصبح لدينا شرط موضوعى معلن فى كل وسائل الإعلام المحلية والعالمية – بغض النظر عن صدق تحققه – فى حين غاب الشرط الذاتى الذى يتواءم معه فى حين تغيرت توجهاتنا السياسية وفق توجهاتنا الاقتصادية الرسمية من الوجهة الوطنية والقومية إلى التبعية السياسية والاقتصادية و الثقافية، فكان من الضرورة بمكان تغير تعبيرنا الفنى من واقعه الفكرى والعملى الذى صاحب منظومة الرأسمالية الوطنية وماصاحبها من سياسات تأميم المؤسسات الاقتصادية والإنتاجية والثقافية والتعليمية، ولكن ذلك لم يحدث على الوجه الذى يتطابق فيه التوجه السياسى الفكرى الرسمى وانما ازدوجت المنظومتان ؛القديمة والجديدة فأديرت المؤسسا ت الاقتصادية والسياسية والثقافية بقيادات مازال ايمانها بالهوية الوطنية والقومية فاعلا وذلك يرجع الى انعدام وجود صف ثان قادر على مواصلة تفعيل الدور الذى شغله رواد المرحلة السابقة حتى مع وجود بعض القيادات الشبابية خلف الريادات فإن ما آمنت به فى ظل فكر الستينيات الملتبس بتوجهات الفكر الاشتراكى والفكر الرأسمالى الذى يؤمم المؤسسات وفق منهج تلفيقى يجمع بين توجهات متناقضة دون ان تعمل كل منها آليات نقد غيرها وصولا إلى برنامج محدد بمرحلة معلومة تتفق فيه الاطراف المتشاركة أو المتحالفة على خطط مرحلية فى تسيير المؤسسات الوطنية فى اتجاه صالح المواطن والوطن.

لذلك وقع روادنا المسرحيون- مؤلفون ومخرجون – مازالوا على قيد العطاء- فى تناقض معتقداتهم الفكرية مع حرصهم المستبسل على التصدى لاخراج عروض مسرحية بممثلين وممثلات على قيد العطاء دون ايمان من جميع المستبسلين بما يقدمون فى مواجهة (ولااقول تلقى) جمهور محدود أو مكدود ، ودون عائد أومردود ماديا كان أم معنويا فلا مصداقية لخطاب العرض المسرحى لو كان محملا بخطاب ما، ولا تصديق لمن يوجه له الخطاب ان كان مؤهلا لفهم خطاب اختلطت فى سطور متنه وتخوم حواشيه صور باهتة ترسمها سيقان فتيات صغيرات قصصن شعورهن وأذرعة صبيان أرسلوا شعورهم وضجيج الات موسيقية كهربية لها طنين الماكينات يعلو طنينها على أصوات نسبت إلى عالم الغناء ولاغناء لمحصن لذوقه عن صم أذنيه .

حتى اذا عبرت مفردات العرض المسرحى عن المزاج الذى يفرضه الشرط الموضوعى (الثقافة الغوغائية إلهجينة فى الشارع المصرى والعربى) فتاثرت بثقافة شعوب الخلاء او الصحراء طاردة لثقافة شعوب الماء فان غياب مصداقية صاحب العرض (مخرجه) تفقده التحقق والتأثير على المستوى الموضوعى (محتوى طرحه) والتأيثر على المستوى الشكلى (صورة العرض) ذلك ان مخرجينا الرواد قد فقدوا لياقتهم الابداعية إذ أصبحت المسألة بالنسبة لهم مجرد عملية تواجد، فهم متواجدون على قيد التواجد او العطاء وقديما كانت المجتمعات لاتنتج الا ما تحتاجه فاصبحت تنتج فى المجتمعات الرأسمالية مالا تحتاجه مما حدا بها الى استعمار بلاد ضعيفة تنتج مجتمعة وهى تربو على المليار نسمة نصف ماتنتجه دوله صغيرة هى فنلندا حتى تفرض منتجاتها التالف منها والتجريبى على اسواق البلاد المحتلة عسكريا او اقتصاديا ومن الأ سف أن مخرجينا ومنتجينا ينتجون عروضا مسرحية لاتقبل عليها الجماهير فى مصر وليست لنا القدرة على أن نحرك مسرحنا ليغزو اسواق الثقافة فى البلاد العربية فى المشرق العربى الخليجي، كما ان الشرط الموضوعى لتلك البلاد يحول دون الترويج لمنتجنا المسرحى الزائد عن حاجتنا الوجدا نية او الترويجية لاننا متعطشون إلى الترويح من طول ما عانينا وما نعانى .

إخراج دوت كوم.. وإخراج الكم

هناك مسافة فارقة بين إبداعات مخرجينا الرواد فى توهج عروضهم المسرحية فى الستينيات واخراجياتهم فى الثمانينيات وماتلاها، فأين (الرجل الطيب) من (الشبكة) واين (سيدتى الجميلة) أو (راشامون) من (العسكرى الاخضر) أو (القشاش) وأين (ليالى الحصاد) من (لير) وأين (الحلاج) و (الزيارة) و (الست هدى) من (باللو) و (ألابندا) أين (أجاممنون) و (سليمان الحلبى) و (جوازعلى ورقة طلاق) و (شاهد مشفش حاجة) من (يامسافر) وأين (رجل فى القلعة) من (رجل القلعة) ؟! أين المحاولات الجريئة فى التصدى لاخراج النص المسرحى وفق رؤية حداثية، حيث يعمد المخرج إلى ارخاء العلاقة الوثيقة بين الشكل والواقع فى مواجهتها لإشكالية تمثيل الواقع من ناحية وعدم الرغبة فى تمثيل الواقع من ناحية آخرى وأترك الإجابة للمخرج سمير العصفورى الذى قال:

ما بزعمشى إن احنا سيبنا نظام او منهج الناس تمشى علية فنبقى فنانين تجريبيين – سيبنا حاجة واحدة .. سيبنا الايمان بحاجة واحدة اعمل أى شىء مختلف هذا هو المنهج التجريبى هذا هو المنهج للتواجد.

"أصبحت المسألة إذن بالنسبة لمخرجينا الكبار مسألة تواجد.. لا أكثر ولا أقل!!

ليس لعاقل فى أيامنا أن يتساءل : لماذا نضب خيال روادنا مخرجى المسرح بعد أن توهجت مسارحنا بإبداعاتهم زمنا هل جفت منابع الا لهام عندهم؟ هل أحجموا عن رفد ثقافتهم بمستحدثات عالم الانتاج الابداعى فى النص وفى العرض وبمستحدثات الفكر الانسانى التى تتدفق على عالمنا مابين لحظة واخرى ؟ أم أنهم سايروا قطيع الاستثمارات الاستهلاكية والخدمية القصيرة النظر فإذا بنفرمنهم ارتكنوا الى حائط منتج (كليباوى) يتأبط أوراقا يتوهم أنها نص مسرحى فتحول الاخراج عندنا الى اخراج (دوت كوم) عند أحدهم وتحول الاخراج عند آخر إلى (إخراج كليباوى) فلم نعد نرى فى خرجات شيوخ الاخراج فى بلدنا مايدعونا الى الذهاب لمشاهدة مايضعون على إعلاناته أسماءهم بعد أن كان كل مثقف أو نصف مثقف يزاحم غيره فى المسارعة الى ان يحظى بمشاهدة (سكة السلامة) او (الزيرسالم) أو(السبنسة) أو (ليلة من الف ليلة) أو (دائرة الطباشير القوقازية) أو (حاملات القرابين) أو (انت اللى قتلت الوحش) أو (الجنزير) تلك العروض التى استند مخرجوها الى التحليل والتدريب المضنى فى تفاعله الفكرى والجدلى مع ممثليه ومساعديه وإقامة حوارية مع النص عالميا كان ام محليا .

ذلك ماترتب على انفصام الذات الابداعية عن الموضوع الذى تتصدى له وانفصام الفكر- ان وجد - عن الواقع، أو إلقاء الذات بنفسها فى مستنقع الكليبات لمجرد التواجد فتجمدت ينابيع الابداع حتى اذا تصادف ان هز الشوق احد المثقفين الى مشاهدة عرض ما جاهر مخرج من روادنا بوضع اسمه المقدس عليه تحت مظلة مسرح عريق كالمسرح القومى بمشاركة نجم كبير من احد الجنسين صدم بعرض (دوت... كوم) اوبعرض من عروض (مسرح كليب) تختلط فية الالوان دون هدف من غناء ليس فيه من الغناء سوى الاسم ورقص لامحل له من الرقص ومقبلات تمجها الاذواق فما من عرض لمخرج كبير أوصغير إلاوشحط بالرقص والغناء بمعنى او بغير معنى حتى عرض (الملك لير) لم يسلم من طنين الغناء وتقافز فتيات الباليه، فبدلا من أن يكون الرقص فى العرض المسرحى تنفيسا عن المشاعر وتعبيرا عن رغبات داخلية اواستشفافا لتطلعات الشخصية الدرامية ولأحلامها أو أفراحها وأحزانها او جزءا من نسيج البناء الدرامى أصبح مجرد كولاج.. دون ان تكون له ادنى صلة بفن الكولاج ألم أقل إن رواد الاخراج المسرحى فى مصرأصبحوا مخرجين قيد العطاء.. قيد التواجد؟!!

خرجة ملوكى وخرجة كابوكى

كل خرجه وانت طيب يارائد مسرح بلدنا. خرجتك من بعد بعثه رجعت منها من اوربا... انما كانت ملوكى . كان ضميرك فنى جدا .. كان درامى. كان خيالك صافى جدا.. معجبانى.. يعجب الناس الغلابة. يعجب الناس اللى فوق، واللى بين البين ضرورى (الصور مبنى ومعنى .. ليها تعبير منبعج ،ليها تعبير منفرج فيها بصمة لحضرتك.كان مرادك تبنى اسمك، بعد ماتقول كلمتك بالمباشرة بدون مباشرة الاثر جميل معبر .. شفنا (حرامية وعساكر).. شفنا(تبريزى وقفه).. كان كلامك للشباب هبوا(قولوا لعين الشمس) عن (جيفارا) و (الفتى مهران) و (عنتر).. حتى لما كان هتافكم (انت اللى قتلت الوحش).. كان خطاب للحكم ناقد.. حتى بعد النكسة شفنا همكم (راس العش) بشرى من (قرية تميرة) فرحة فى (ليالى الحصاد) زوبعة قامت على ظلم العباد .. ثورة (الحلاج) على (الخراتيت) وغيرهم .. وقفه فى وجه الفساد خرجتك ياابو الريادة ، لاهى تقليد.. لاهى عادة.. خرجتك لشهرزاد، دايرة الطباشير ملوكى خرجتك على (جسر آرتا) مدهشة خرجة ملوكى، حتى (لعبة النهاية) أو (راشامون) كلها كانت ملوكى فلماذا ياكبيرنا انتهى بيك المطاف نحو اخراج الانحراف ؟ وانتهى لعبك على المسرح خطابه أوهتاف.. جف ينبوع الخيال.

(الزمن قطع طريق المصداقية. تخرج انت المسرحية انت وحدك تعتبرها مسرحية.. لا انت قادر تعتزل ولا انت قادر تختزل.

الزمن غير الزمن يبقى لازم تختزل أو تبطل .. تعتزل ،لاجل صورتك ..لاجل سيرتك لو عرفت انك تاريخ!!

■ أ. س

مساعد مخرج لأول و آخر مرة
شاهد الانهيار والسقوط وعاد ليكتب

أسطورة المخرج الذى يتصور نفسه محور الكون

■ محمد مسعد

١- شاهد الولادة

يا له من فن رائع ومثير.. يا له من حدث وتجربة اجتماعية مثيرة ومرعبة.. إنه فن المسرح.. ذلك الفن الذى ظل- وأظنه سيظل- الأكثر تميزًا وفرادة فى طبيعته.. وكيفية بنائه وتشكله.. ففيه يتداخل الاجتماعى بالجمالى إلى حدود يصعب معها تمييز أحدهما عن الآخر.. فهو فن جماعى تنتجه الجماعة ويستهدف التواصل بين أفرادها دوماً .. لا مكان فيه للإنتاج الإبداعى الذى يقوم به فرد منفصل عن الجماعة كغيره من الفنون التى تمتد من الشعر والرقص والموسيقى وحتى السينما.. تلك الفنون التى يمكن فيها للفرد إنجاز تجربته الإبداعية فى ممارسة الخلق الفنى بمعزل عن المجتمع ودون حاجة إلى مساعدة..

تلك كانت البداية فيما أظن.. فرضية طرحها حوار: حوار حول الاضطرار إلى ممارسة مهنة «مساعد الإخراج» أو لنقل وبصورة أدق إنه قرار بممارسة تلك المهنة - مع الزميل العزيز والناقد عبدالناصر حنفى الذى دعانى إلى ممارسة نشاط المتابعة والمراقبة لكيفية إنتاج الفن المسرحى.. وهو ما ظللت - ولفترة متحيرًا فى كيفية إنجازه إلى أن توصلت إلى أن مهنة «المساعد» ستحققه لى فهى مهنة - لمن لا يعرف- تنفيذية لا مجال فيها للتورط فى تصنيع المنتج الفنى برغم ارتباطها بكافة مراحل الإنجاز الإبداعى لذلك المنتج.. لأنها تتداخل - وبحكم طبيعتها - مع كافة عناصره سواء خلال مراحل الإعداد ، أو حتى خلال مرحلة العرض العام للعمل المسرحى..

٢- الأيام متشابهة يا سويدا؟!.. لا أظن

أربعة أشهر كاملة- بل ربما تزيد قليلاً- هى فترة الإعداد (البروفات) لعرض (إكليل الغار) الذى أنتجه مسرح الطليعة من إخراج شادى سرور عن نص «إكليل الغار» لأسامة نور الدين.

أربعة أشهر من البروفات اليومية.. تشكلت خلالها علاقات وتجارب إنسانية واجتماعية تداخلت خلالها مع الخلق الفنى الذى ظل يتشكل ببطء ويزداد تطورًا وتخلقًا ويكتسى لحمًا وعظامًا وينمو.

أربعة أشهر مر خلالها نص العرض على العديد من العمليات الجراحية القاسية والمتنوعة بين البتر والإضافة والتقسيم إلى جزءين ثم إعادة الدمج والبتر..

أربعة أشهر بين اعتماد تكنيكات وتدريب الممثلين عليها وبين حذفها..

أربعة أشهر جرى فيها صعود وهبوط وميلاد وموت.. يا لها من فترة قصيرة.. لميلاد الأساطير وموتها.. ولكن لنعد إلى البداية.

كان أول الاكتشافات وأكثرها قوة هو بنية ذلك العالم الشديد القوة والشديد الليونة فى ذات الوقت.. فهناك خلف مراحل تشكل العمل علاقات اجتماعية يقوم فيها تقسيم العمل والأدوار الإبداعية والتنفيذية بدور رئيس ، كما تقوم الخلفيات الاجتماعية المعتادة مثل «السن والخبرة والتجربة والمقام- إلخ» بدور ، ولكن كل ذلك يظل هو الجانب السرى فى العمل الفنى، الجانب المسكوت عنه رغم قيمته.. ولعل تجربة استبدال الفنان كمال سليمان بالفنان خليل مرسى تجربة دالة وشديدة الأهمية بالنسبة لى.

فخلال المرحلة الأولى من البروفات «والتى امتدت ما يقرب من الشهرين» كانت معظم ملاحظاتى تدور حول عرض يمتاز برغبة عنيفة فى ممارسة الاستعراض الجمالى للغات المستخدمة فيه ، بداية من لغة النص التى تعتمد الشاعرية والاستعارة طيلة الوقت لتشير إلى ذاتها.. ومروراً بالتكنيك السينمائى المستخدم من قبل المخرج لتحطيم حدة الميلودراما الناتجة عن اختزال عناصر تحطيم الميلودراما فى النص الأصلى، إلى جوار استعراض ذاتها هى الأخرى.. وانتهاء بلغة الأداء الجسدى للمؤدين.

وهذه الأخيرة كانت من التعقيد والصعوبة بالنسبة لى إلى حد اكتشافى أول مشكلة يمكن لمساعد مخرج هاو مثلى أن يواجهها وهى صعوبة تدوين حركة مركبة ومعقدة تربط بين جمالية النص الاستعارى وبين الأداء الجسدى الراغب فى تحويله إلى تابع..

ولكن ومع الوقت اكتشفت أننى أمام أول أسطورة فى تاريخ الإنتاج المسرحى ؛ أسطورة المخرج الذى يظن أنه قادر على تحويل ذاته إلى مركز العالم.. كيف حدث هذا..؟!

ببساطة.. كان «كمال سليمان» يواجه أصعب تحد يمكن للممثل أن يواجهه خلال عمله وهو أن يمتثل ليس فقط للتعليمات الإخراجية المفروضة عليه من قبل المخرج- وهو المعتاد- بل أن يقوم بإعادة تشكيل جهازه الفسيولوجى والانفعالى وذاكرته لتحقيق تلك الإرشادات الإخراجية المتلاحقة والمستمرة والتى لا تتعلق فحسب بعمليات إنتاج المعنى أو الخلق الفنى بل تصل إلى أن يتحول الممثل إلى تمثيل الشخصية الدرامية (الكلاسيكية) كما كان سيؤديها «شادى سرور- المخرج» أو لنقل كما كان يراها بعين خياله.. وهنا كان يجب أن يقع الصدام المرة تلو المرة خاصة مع تقارب الطبيعة الشخصية لكل منهما... إلى أن ينتهى الأمر بالانفصال.. الذى تلبس عشرات الأسباب والأقنعة الحقيقى منها والمزيف ، إلى جانب ما سبق.. وهنا.. وفى تلك اللحظة بالتحديد انقلبت أسس اللعبة مع مجىء اللاعب الجديد «خليل مرسى» فلقد بدأ الرهان القديم بالتداعى، وبدأت أسطورة المخرج الحاكم لكافة تفاصيل العمل والسير لها وفق خياله الإبداعى فى التداعى أمام رهان جديد «رهان الممثل».

ربما كانت تلك المرحلة أو تلك الأسطورة هى إحدى أهم وأقوى الأساطير التى قابلتها خلال تجربتى فى العمل المسرحى المباشر، وهى أسطورة مفادها قدرة الممثل الفرد على تحقيق المعنى بالتشارك مع الرؤية المسبقة التى يطرحها المخرج والنص.. بل تطويرها بمعزل عن العرض وفى ضوء خافت لتظهر كحدث مستقل أو كمهارة أصيلة لعازف وسط أوركسترا متوسط المستوى.

وببساطة فإن الأداء الحركى الصعب والملغز- بالنسبة لى- والنص شديد الشاعرية بدا أنهما يتساقطان أمام قوة اللاعب الجديد الذى أزاح الأسطورة القديمة عبر دمج الشخصية الدرامية داخل شخصيته، وهى عدوى انتشرت داخل فريق العمل ببطء وقوة.. وانهارت شاعرية الجسد أمام قوة الأسطورة الجديدة.

للحق.. لقد استشعرت ساعتها أن هناك، وخلف الأفق، شيئًا ما يتشكل واعتقدت ساعتها أنه العرض المسرحى.. فالواقع يولد، والرهان القديم بقدرات المخرج يتساقط.

ولكن ومع الوقت تبين أن الرهان القديم كان هناك قابعًا فى زاوية خفية.. فعبر مسار منفصل كانت الموسيقى «المسجلة» والديكور والإضاءة.. تسير بعيدًا عن واقع الممارسة اليومى المباشر على أرض الواقع.. ولذلك وعندما ظهرت تلك العناصر.. ظهرت بقوة مذكرة إياى بأن الرهان القديم بالاستعراض لم يزل قائمًا، وأن رهان المخرج لم يزل قائمًا برغم كل المعوقات فهى عناصر - وكما اكتشفت - تجبر الممثل على إعادة التفكير فى رهاناته وتدفعه إلى إعادة محاولة التغريد داخل السرب عبر التعامل الحى والمباشر مع تلك العناصر الإبداعية وتضفير منجزه معها فى ضفيرة إبداعية واحدة.

ولكن ذلك كان يعنى ميلاد أسطورة جديدة لا تجب ما قبلها ، ولكنها أسطورة مثالية عن إمكانية تحقيق كافة الأحلام التى حلم بها المخرج فى منزله قبلما يرتدى ملابسه ويتجه إلى البروفة الأولى.

والتى حلم بها مهندس الديكور والموسيقى والمؤلف والممثل.

إن كافة الأحلام الفردية ممكنة التحقيق فقط لو وضعناها جنباً إلى جنب دون أن نعقد الأمور..

ياله من أمر مضحك...

٣- ولكنى أرتاب فى كلامك أيها الكاهن.. وأنا أيضاً

كانت الساعات تشير إلى اقتراب زمن الواقع.. فمع اقتراب لحظات الافتتاح يزداد التوتر ويزداد الضغط الممارس على تجربة الإنتاج الإبداعى الفورى المتجاور؛ حيث تتكشف التفاوتات بين العناصر- الأشخاص الفنانين.. فى التواصل مع التجربة وتزداد معها وتيرة الضغط العصبى على المخرج الذى ينفجر فى نوبات غضب يتآكل أمام القلق من انهيار التماسك الهش الذى يربط الجماعة التى لم تصل بعد إلى مرحلة الالتئام ، فهناك من أنهى مرحلة الإعداد مبكراً واكتشف أنه قد صار لزاماً عليه تقليم الكثير من منجزه الإبداعى المنفرد لصالح التواصل مع المجموع ، وهناك من لم يزل يحاول الخروج من مرحلة الإعداد لكنه يتعثر باستمرار وهناك من اكتملت تجربته ووصل إلى صيغة يظنها مناسبة ونهائية حتى لو كانت غير ذلك من وجهة نظر المجموع وهناك.. وهناك...

ومع ذلك فإن التجربة لم تكن قد انتهت منذ توليد الأساطير بعد.. فهناك - وفى العمق - كانت هناك أسطورة قديمة قدم الموت- على حد قول إحدى شخصيات العمل الدرامى- إنها الإدارة الإنتاجية لمسرح الدولة التى تفرض قدرتها على قراءة الواقع وتدوير دولاب الإنتاج المسرحى وفق احتياجاتها ورؤيتها للعالم.. ووفق نظمها العتيقة.

وهى وبرغم قدرتها الفعلية ودورها الأساسى فى إنتاج العمل إلا أنها دوماً ما تخدع فى قدرات المسرح وقدرات العناصر الفنية التى تختارها لتحقيق رؤيتها للعالم... جماليًا وفكريًا..

لكن ذلك لم يمنع من انخداع المجموعة بالقدرات الأسطورية للإدارة وبمركزيتها التى كانت تحتل فى بعض الأحيان مركز العقل.. مزيحة المخرج ومجموعة العمل.. برغم عدم جاهزيتها للقيام بهذا الدور بسبب عتاقة أدواتها ونظمها الإنتاجية غير المتماشية مع احتياجات فن المسرح إلى التطوير اليومى والمستمر لأنماط الإنتاج.

ولعل هذا ما يعطى مقدارًا من الجمود والتكليس على المنتوج الفنى للبيت الفنى للمسرح برغم مجهودات الإدارات المتلاحقة.. التى لم تستطع الخروج من أفكار النشأة لهذه الهيئة عند تكون بذرتها الأولى خلال النصف الأول من القرن العشرين ولكن تلك مشكلة أخرى.

وللعودة إلى أرض الواقع يكفى أن نشير إلى حالة الدهشة التى انتابت الإدارة عند مشاهدتها للعرض «فى طوره الأول» فلقد اكتشفت عدم ملاءمته للصيغة القديمة لتقسيم عروضها وهى ملاحظة عبر عنها الكثير من المتلقين الذين أشاروا إلى عدم ملاءمة العرض لصيغ الإنتاج الفنى بمسرح الطليعة واقترابه من صيغ الإنتاج المتبعة فى عروض المسرح القومى.

ولكن كافة المحاولات كانت دوماً تصب فى صالح صيغة إنتاجية جديدة لا تلائم أيا من الصيغ المعتادة ، والتى تكلست بفعل الزمن وظهر العرض كأغنية تطلق صيحاتها خارج السرب.. هذا إن كان هناك سرب من الأساس..

ومن هذه الضغوط ظهرت آخر الأساطير.. أسطورة التذوق.. وهى مجموعة من الشروط والمواصفات المتعلقة بعمليات التلقى التى أنتجها الإنتاج المسرحى خلال السنوات الأخيرة.. وهى شروط ارتدادية أصبحت لا تتحكم فى جماليات المنتج الإبداعى فحسب ؛ لكنها امتدت أيضًا لتتحكم فى شروط «زمن العرض» وهى شروط بدا للجميع وجاهتها فانطلق المخرج ومجموعة العمل فى رحلة طويلة ومستميته نحو إعادة صياغة العالم الدرامى والجمالى فى سبيل تحقيق مقولة أرسطية قديمة تقول بحتمية الاهتمام «بالطول المناسب» دون الاهتمام بالسياق الذى تم اقتطاعها منه.. ودون الانتباه إلى تجارب فى مسارح عالمية لإنتاج عروض مثل «الماهابارتا» من إخراج «بيتر بروك» فى أزمنة عرض تتجاوز التوقعات كافة .

وعلى كل فلقد كانت تلك لحظة تحول جديدة فى تاريخ العرض.. تساقطت فيها جميع الأساطير أمام الأسطورة الجديدة القائلة بأن التذوق للفن هو الفيصل فى اللعبة.

إنها أسطورة جديدة ما كان «بارت» ليتركها تفلت منه فى كتابه الأشهر «الأساطير» فها نحن أمام بنية جديدة بعد دخول المتلقى على الخط.. ولذلك سقطت جميع الافتراضات السابقة حول الجماليات المفترضة سابقًا.. وسقط المحتوى المزعوم وأصبح كل شىء على المحك..

فالتكنيك الفنى المفترض والمحتوى والاستعراض الجمالى سقطوا أمام البنية الجديدة التى قامت باستبدال مركزية قديمة بمركزية جديدة وتمت إعادة تشكيل العالم.. لكن ومع تشكل ذلك العالم الجديد عادت الأساطير القديمة من جديد للإطلال بوجهها المتغضن القديم.. فأسطورة الممثل وأسطورة المخرج وأسطورة الإدارة.. عادت من جديد .

لقد صار الكل مشغولاً بمدى التوافق بين البنية الجديدة والتنظيم الاجتماعى وتقسيم العمل الذى تكلست أركانه خلال الأشهر الماضية، فلقد تساقطت شخصيات درامية آخذة معها عناصر إبداعية كانت تشكل جزءا من العالم القديم إلى حيث لا رجعة ونمت أنماط جديدة وأصبح على الممثل.. العودة إلى الأساس القديم لأسطورة الممثل من أجل تصنيع علامات تغنية وتؤكد الشخصية التى يقوم بأدائها. وهنا ظهرت علامات بصرية جديدة لم تكن ضمن الخطة الأولى وصار الشك هو سيد الموقف.

وهنا صارت دراما الواقع أكثر تشويقًا من دراما العرض المسرحى ذاته، فلقد كان الحذف يقتل ويشوه أدوارًا ومساحات أكبر عددًا مما يقتل «البطل-آيبور» من شخصيات فى رحلة صعوده.. وهنا صار التخاذل إلى منتهى الطريق وبدأت رحلة الفناء بالنسبة لتلك الجماعة..

٤- بالطبع أنت لا تفهم شيئاً..

عند هذا الحد وصلت رحلتى إلى نهايتها مع عرض «إكليل الغار» رحلة سقطت فيها العديد من الأساطير أمام عينى.. لكنى لم أحظ بما كنت أظن أنى بالغه عندما كنت أجلس فى هدوء مع صديقى «عبدالناصر حنفى» ربما لعيب فى، وربما لمهارة المسرح فى الاختفاء خلف الكواليس .

مشهد النهاية

مع ثبات العرض واستقراره جلس إلى جوارى زميلى «محمد نبيل». وهو طالب جامعى موهوب.. ربما لن ينتبه إليه النقاد بعدما حذفت معظم الجمل القليلة التى كانت من نصيبه بالعرض خلال صرعة الاختزال والحذف.

جلس إلى جوارى يحادثنى قبلما تداهمه رغبة ملحة فى تبينه شخص «أنا» اكتشف بحكم خبرته بالمسرح أنه يحتل مكاناً لا يناسبه.. لكنه لم يكن شعورا خالصًا فلقد كان يرى فى شخصاً يتقدم به العمر ولم يزل غير قادر على تحديد ما يبرع فيه..

«لماذا.. لا تحاول ممارسة ما تبرع فيه يا محمد بدلاً مما تفعله».

إذن لقد كانت تلك هى نهاية المغامرة التى امتدت بى عبر محاولاتى المستميتة للقيام بدور مساعد المخرج الذى فشلت فى القيام به نتيجة انشغالى الدائم بالملاحظة والتدوين..

انتهت مغامرتى وانتهت التجربة التى تداخل فيها الشخصى بالعام والإبداع بالتفكير ، وصار على العودة إلى ممارسة ما أجيده.. أو ما أعتقد أننى أجيده كى لا أخيب آمال «محمد نبيل» وآخرين.. لنعد لممارسة النقد رهانى الشخصى ومغامرتى الأكبر..

أما العرض.. «فودعوه كما علمتكم».

ملاحظة : العناوين الجانبية مجتزأة من نص العرض المسرحى (إكليل الغار).

الدراميات الترويحية
Recareational dramatics

العروض التى لا تهدف إلى تحقيق ربح تجارى، ولكنها تقدم إلى جمهور محدود كنشاط من نشاطات إحدى الجمعيات، أو الأندية، أوالتجمعات. ومن ثم نقول: مسرح ترويحى، فرقة ترويحية، برامج ترويحية... إلخ.



• «السندباد في بلاد إخوان الشيطان» مسرحية للأطفال كتبها منتصر ثابت، ورسم لوحاتها محمد منير، وأصدرتها الهيئة المصرية العامة للكتاب . يقول المؤلف إنه استوحى حكاية السندباد لتقديم صورة صحيحة عن البطل التراثى العربى الذى شوهت السينما والمسلسلات الغربية صورته الحقيقية. وسوف يتم عرض المسرحية على مسرح قصر ثقافة الفيوم ضمن مهرجان القراءة للجميع صيف ٢٠٠٧، من إخراج محمد حجاج، وألحان إيهاب حمدى، وأشعار أحمد زيدان.

عوامل كثيرة أفسدت المسرح

الأنانية والاستغراق فى الفردية العقيمة والتعامل بنظام التجزئة وإهمال مفهوم الكل فى واحد

تطورت- بالتأكيد- أنساق الأفكار التى تتردد فى الحياة المسرحية سواء فى مستوى الإبداع أو مستوى التلقى والتناول النقدى، خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين ولاسيما بعد أن شهدت مجلة «فصول» التى استطاعت، بما عرضته وتناولته من المناهج النقدية، أن تزلزل المناخ العام وتصدمه وتخلخل- بغير شك- عديدا من الأفكار والمعتقدات الفنية التى كانت سائدة قبلها، وتبدل المفاهيم التى بدت راسخة.

ومن ناحية أخرى كان مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى بما ترافق معه من عروض وأدبيات، تنوعت المواقف التى اشتبكت معها بين القبول المطلق والرفض الذى لا يخلو من سخرية بها والتهكم عليها، وبالرغم من ذلك فهناك من الأفكار الأساسية التى مازالت تعشش فى عقول المبدعين مثلما تعشش فى عقول النقاد، وتتكشف فى الممارسات على الجانبين، وتصوغ الكثير من تفصيلات المشهد بينهما، دون أن تشكل فى الوقت نفسه عرفا واضحا وتقليدا يمكن الاتفاق عليه ولو بطريقة ما، لكنها أفكار بما تثيره من آليات عمل وممارسة لا تخلو من اضطراب وخلط، إما أنها مغلوطة من الأساس، أو أنها تنطوى على قصور واضح فى فهمها والوعى بأبعادها الحقيقية.

ومن بين هذه الأفكار التى تؤثر أيضاً فى العلاقة بين الفنانين المشاركين فى العرض المسرحى، وتمتد لحدود مسئولية كل منهم عنه: أن العرض المسرحى يتشكل من مجموعة عناصر فنية، منها ما هو سمعى كالموسيقى والمؤثرات الصوتية والكلمات التى ينطقها الممثلون، ومنها ما هو مرئى يجتمع فى المفاهيم المتطورة للسينوغرافيا. وبغض النظر عن المنهج والأسلوب الفنى الذى يشكل هذه العناصر فى فضاء العرض المسرحى وزمنه، فهى فى جميع الأحوال ينبغى أن ترتبط وتتداخل، بل تتكامل وتمزج فى كل عضوى متجانس، يأخذ الجزء منه برقاب بقية الأجزاء فى اتجاه إنتاج الأثر الكلى الجمالى سواء للعرض فى نهايته المفترضة، أو للحظة فنية بين لحظاته المتعاقبة. فأى من هذه العناصر لايعمل منفردا عن غيره من العناصر فى المشهد المسرحى، بحيث يمكن أن يكون له تأثير مستقل عنها ومتجاوز لها. ولعل مطلب الوحدة المتسقة أو متجانسة الأجزاء فى العرض المسرحى، هو الذى اقتضى- من ناحية أخرى- ظهور المخرج فى تاريخ المسرح، بوصفه الشخصية القائدة التى تعنى أول ما تعنى بفرض الوحدة على العمل والاتساق بين عناصره وأجزائه التى تبدو منفرطة ومختلفة ومتباينة.

ولكن كثيرا من الفنانين بل والنقاد فى حياتنا المسرحية على الأقل، يميلون- برغم امتداد التجربة الإبداعية لأكثر من قرن ونصف من الزمان، مع كثرة الأدبيات المتخصصة وتنوعها- إلى نوع من التجزئة للعرض المسرحى وتفتيته لمجموعة من العناصر المنفصلة التى يعمل كل منها بشكل مستقل عن سواه. ولا شك أن هذا الميل يفسر اتجاه الكثرة الغالبة من العروض لأن تبدو مفككة ممزقة، لا يختلف عنها غير مشاعر الضيق والملل والقبح الذى يطفح من الكل فى النهاية بعد أن طفح بطول اللحظات المتعاقبة. ولأن مفهوم التجزؤ والتفتيت بين العناصر كامن فى وعى المبدع، أينما كان دوره فى العرض المسرحى وتخصصه الذى يربطه بهذا العنصر أو ذاك، فلا يعدم من يتتبع الحركة المسرحية ويراقبها مصغيا لما يجرى فيها متأملاً فيه، أن يلتقى بالمخرج الذى يلقى بمسئولية الديكور على مهندس الديكور، والتمثيل على الممثلين، والإضاءة على الأغبياء الذين ينفذونها أو على الإدارات التى تباطأت عن تلبية احتياجاته منها .. إلخ، ثم يسأل نفس المخرج بكل تبجح- عن جهل أو حسن نية أو فساد فى المفاهيم التى أقام عليها عمله- رأيا منصفا فى الإخراج. وعلى نفس الأساس من مفهوم التجزؤ والتفتيت- بغير شك- يعنى الممثل بتقييم أدائه لدوره بغض النظر عن تأثر هذا الأداء باللحظات الضوئية، وبالثياب التى ارتداها، وبالموسيقى أو المؤثرات الصوتية التى رافقته، وبالحركة التى انبعثت منه وامتدت فيه، وبزميله فى نفس المشهد، وكأن الأداء التمثيلى مهمة لا تتأثر بشىء من ذلك، وتنفصل عنه فى النهاية لتستقل بتأثيرها المنتظر.

وفى نفس السياق لا أنسى مهندس مناظر مسرحية، لا يربطه بهذا التخصص الهواية أو الدراسة المنظمة التى تؤهله للممارسة، بل هو فوق ذلك من الأساتذة فى مجال عمله بحكم درجته العلمية، لكنه رغم ذلك يصر على الانفصال عن غيره من المشاركين فى العمل الفنى، والاستقلال بتصميماته دونهم، ذلك الاستقلال الذى يسمح له- من وجهة نظره على الأقل- بالانطلاق فى أفق الإبداع متحررا من قبضة المخرجين الجهلاء ورؤاهم المتخلفة وإمكاناتهم المتهافتة التى لا تكاد تسمو بهم إلى المستوى الذى يمكنه التحليق إليه، ولأن هذا الأستاذ لا يستطيع أن يغير من حقيقة أن العرض المسرحى كل مركب، فإن نتيجة ممارسته لم تتغير- ولن تتغير- عن ممارسة آخر، ولو كان ضعيف الموهبة ضحل الدراسة، تحركه الهواية وفى أحسن الأحوال فضيلة النقاش الماهر، مادام كلاهما ينطلق من فكرة الانفصال والاستقلال، وإهمال مفهوم الكل.

ولا تكاد تختلف الممارسة النقدية غالبا من هذه الزاوية، عن ممارسة الفنانين أنفسهم، حتى بين من يمكن أن نتوسم فيهم مدخلا مختلفاً، فسرعان ما ينسون أو يتناسون مبدأ الكل المركب فى العرض المسرحى ويسقطون فى فخ التجزؤ والمفاضلة بين عناصر العرض وتناولها بنظام التغطية الصحفية، وإذا بهذا الناقد من هؤلاء يتحدث فى إفاضة مدهشة عن هذا العنصر أو ذاك معزولا عن سائر العناصر وكأنه لا يتأثر بها ويتفاعل معها ويكتسب صورته النهائية منها. فالديكور ضعيف ولكن المخرج عظيم مبدع، أو أن المخرج ضعيف ولكن الممثلين فى أحسن حالاتهم بل وتفوقوا على أنفسهم!!، وغير ذلك



■ د. سيد الإمام

من التعبيرات الغريبة والمريضة فى الوقت نفسه، التى تتداولها الأقلام وتلوكها الألسن والأفواه فى براءة متناهية، وبعيداً عن الموضوعية التى تسعى للتجرد والنزاهة ووزن كل شىء بميزان دقيق.

وإن كنت أشرت إلى أستاذ من أساتذة المناظر المسرحية، فلا مفر من الإشارة فى السياق نفسه، إلى ناقد كبير- رحمه الله- كانت تفرد لقلمه صفحة كاملة فى جريدة قومية، وكان يعتز كثير من الفنانين بأن يشير إليهم ولو بكلمة عابرة- قدحاً أو مدحاً- فيما يخطه من مقالات مطولة، ولكن هذا الناقد الكبير كان أيضاً ممن يزنون العرض المسرحى بالتجزئة والقطاعى، وشاء الحظ أن أزامله ذات مرة فى لجنة تحكيم مهرجان مسرح لعروض هيئة قصور الثقافة وتناقشنا ذات يوم بشكل عابر حول أحد العروض، فإذا بالمفاجأة أنه منح المخرج النابه درجات متدنية، وفى الوقت نفسه درجات عالية للديكور والممثلين، وباطراد المناقشة زاد عصبية- ربما لأنه وهو الناقد الكبير لم يتوقعها، لما اعتاده من حمل أختام الكلمات الفاصلة - يسألنى متهجماً عن كيف يتم تقييم المخرج، وبعد جهد تبينت أنه يسأل فعلاً ولا يناور، فعمل المخرج غامض ومهماته الحقيقية غير مدركة، والحق أن الناقد الكبير لم يركب رأسه وغير طواعية وبترحاب من أسلوبه ولو مؤقتا فالاستمارة التى تعدها أحيانا الإدارات المشرفة على تنظيم المهرجانات لتحكيم العروض، تؤكد أن مفهوم العناصر المنفصلة فى العرض المسرحى، من الرسوخ والامتداد بحيث يبدو كأنه يستحيل على التغيير، بل ويكاد يحاصر الوعى المغاير.

إن تغيير المفاهيم والأفكار ليس أمراً يسيراً، خاصة حين تتكون وتترسخ مع الزمن وتبنى مصالح ومكانة، فتبدو فى ثياب المعتقدات التى دونها الكفر والمروق. ولا ريب أن مفهوم عناصر العرض المنفصلة، من بين هذه المفاهيم التى تستدعى الخلخلة والزلزلة ليقوم مكانها مفهوم أكثر نضجاً وأدعى لأخلاق التعاون والتساند والتضحية من أجل الكل، بديلاً لمفهوم يعزز الأنانية والشحناء والاستغراق فى الفردية العقيمة وغير المنتجة والتى تفسد من ناحية أخرى الحس الجمالى.



للفنانة: إليزابيث فيجيه ليبرون

جهز السفرة بالحمام والملوخية واعزم

نصيحة للممثل عمرها أكثر من 80 سنة

الفن والنقد وجهان لعملة واحدة، لا يرتقى الفن دون نقد واعٍ ونزيه، ولا ينشط النقد دون إبداع حر يمتلك أدواته الإبداعية. تبدأ المشكلة، بل المصيبة، حينما يضطرب أحد طرفى المعادلة الفنية. قد يظن الفنان أن وجوده مرتبط برضا الحياة النقدية عنه، وقد يظن الناقد أن أكل عيشه يرتبط بمنح الفنان أو الفنانة أو منعهما. هكذا يمكن للمعادلة الفنية أن تختل، وما أكثر ما اختلت هذه المعادلة فى مسيرة الفن المصرى خاصة والعربى عامة.. ولا شك أن أحد طرفى المعادلة ليس مسئولاً عن هذه القضية أكثر من الآخر، ولكننا اليوم بصدد الحديث عن سقطة النقد الفنى، أو –على وجه الدقة –النقد المسرحى وهو ما أسهبت فيه الصحافة الفنية مدحًا وقدحًا، مرةً بتفسير ماهية النقد ووظيفته والمراد منه، ومرةً ثانية بكشف حيل النقاد لاستثمار مهنتهم الخطيرة للتكسب المادى، ومرةً ثالثة بالكشف عن دناءات بعض من ينتسبون إلى النقد وهو منهم براء.. ومن هذا الصنف الثالث رصدت الصحافة الفنية فى مصر مجموعة أحداث، ما كان لها أن تؤدى إلى أقل مما وصل إليه حال المسرح المصرى اليوم من تدنٍ مخجل. ومن ذلك ما نشرته مجلة التياترو المصورة فى عدد فبراير سنة 1925 تحت عنوان: "الدخلاء فى التمثيل"، يقول:

"أطرق فى هذه المرة باب موضوع ربما لم يخطر على ذهن أحد من إخوانى الكتاب مع انتشاره وتفشيه حتى أصبح الفن المعذب يئن من دخول الغريب فيه بدون حق، ويتألم من سفسطة الدخيل، ويبكى من هول ما يرى كل يوم من تعدى الناس عليه، لا لذنب جناه، وإنما فضولهم وطفيليتهم هى التى سببت له ذلك .... لقد أفسحت الجرائد السيارة أعمدتها للناقدين، وهذا شىء نرحب به ونهلل ونكبر من أجله، حيث أصبحت للفن عندهم منزلة عظمى، ولكنٍ يجب على حضرات رؤساء التحرير أن يتريثوا فى قبول النقد، ويبحثوا فيه جيداً: هل هو صادر من شخص نزيه لا يقصد إلا الحكم المجرد عن الأحقاد، وهل هذا الحكم لرجل فنى كثير الاطلاع يستطيع النقد فيأخذُ الجمهورُ بقوله، أو رجل ذى أغراض يريد أن يستخدم الصحف لمآربه وغاياته، ويسلك هذا السبيل لمقاصده وشهواته. ألا أن تلك الصحف لأرقى من أن يكون لها كتاب معدودون مثل هؤلاء، وإن الصحافة المصرية لتبرأ منهم براءة الذئب من دم ابن يعقوب، وإن الفن ليستنكرهم لأنهم إنما يضعون من شأنه، ويسلبونه صبغته الأخلاقية.. قرأت يوماً فى جريدة كوكب الشرق مقالاً مطولاً لأحد الكتاب العصريين، الكتاب الفنيين الذين يلقبون أنفسهم هذه الأيام بلقب الأستاذ، وإن الأستذة لبعيدة عنهم بمراحل.كانت كلمة هذا الكاتب نقدًا لمسرح رمسيس فى رواية القناع الأزرق، أسفت جد الأسف لأن حضرته أتى على الصغير فجعله كبيرًا، وعلى الحقير فجعله قيماً، ولم يتكلم على الرواية من الوجهة الفنية، وإنما الذى يتبينه القارئ أن حضرة (الأستاذ) إنما قصد بمقاله شخصًا معينًا هو السيدة روزاليوسف. عابها من كل الوجوه، كأنها أبسط ممثلة فى مصرٍ، مع أنٍ كل محبى الفن، والأشخاص الذين يفهمون فيه أعجبوا بها وأطروها مديحًا وثناء، وحكموا بأنها أول ممثلة فى مصر الآن. مضت بضعة أيامٍ علىٍ هذا النقد السخيف فإذا بى أرى حضرة الكاتب نفسه يثنى على السيدة ثناءً جماً فى نفس الجريدة، إلا أن ألفاظ الذم انقلبت إلى مدح، مع أن دور السيدة الأول لم يقل فى الأهمية عن الثانى.

سألت عن السر فى ذلك، فقيل إن (الأستاذ) كان على مائدة السيدة روزاليوسف بالأمس يأكل (كبيبة شامى) فكدت أقع من الضحك، لولا أن الأسى عاد فتغلب على ضحكى، فصرت أندب حظ الفن حيث أتاح الله له نقاداً يتغيرون عند كل أكلة كتغير الليل والنهار.. ألا فاسعدى أيتها السيدة روزاليوسف؛ فسوف لا يتعرض حضرة الفاضل لنقدك مرة أخرى، بل سيفسح مجال الثناء عليك حتىٍ تتحفيه (بأكلة) أكبر قيمة .. كان هذا المقال بتوقيع عبد القادر المسيرى، رداً على مقال نُشر فى جريدة كوكب الشرق للصحفى عبد المجيد حلمى. وبالبحث عن المسيرى هذا اتضح أنه من هواة التمثيل فى أوائل القرن العشرين، واشترك فى أغلب الفرق المصرية، مثل فرقة عبد الرحمن أفندى رشدى، وفرقة جورج أبيض، وفرقة منيرة المهدية، وفرق الجمعيات الفنية بالقاهرة والإسكندرية. ويبدو أنه كان يغازل فرقة رمسيس فى تلك الأيام فهاجم عبد المجيد حلمى الذى نقد أداء السيدة روزاليوسف بشدة. وقد رد عليه صحفى يسمى نفسه الأحنف ردًا عنيفًا فى العدد التالى للعدد الذى نشر فيه المسيرى مقاله، أى فى عدد مارس 1925 تحت عنوان: " الدخلاء فى التمثيل" أيضاً، يقول:

" مثلت السيدة روزاليوسف دورين فى روايتين هما القناع الأزرق، واللزقة، وشاهدهما الأستاذ عبد المجيد حلمى فى أوائل ليالى تمثيلهما، فوجد أن السيدة روزا قد مثلتهما بتراخٍ وفتور مما أسف له الأستاذ، وخاف إن هى تمادت فى ذلك أن تفقد ذلك الاسم العظيم والصيت البعيد فنقدها بشدة؛ لأنها كبيرة الممثلات فلا تغفر لها زلة، وتحاسب على أدنى تقصير، وكان الأستاذ جريئًا فى الحق جرأة لم يتعودها أولئك الأفاكون من الكتاب، ولم يتعودها الممثلون والممثلات، ومديرو المسارح من غير عبد المجيد، فلم تغضب السيدة روزا لذلك؛ لأنها كانت تعتقد أنه على حق فيما كتب.

ثم مثلت رواية الفضيحة، وكان دورها هو كل شىء فى الرواية، فمثلته بإتقان ومهارة، أثبتت بهما أنها كبيرة ممثلات الشرق، فماذا كان يريد المسيرى وأمثاله ؟! هل كانوا يريدون من الأستاذ عبد المجيد حلمى أن يلغى عقله ويخالف ضميره، وينقدها بشدة وبغير حق ؟! كلا كلا، إنه قال فى نقده ما اعتقد، ويقول فى الثناء.

أحمد بدير ونجم والقلعاوى وعايدة رياض نجوم مسرح المقاولات الانتهازى..

مخرجو وكتاب الأقاليم لا يقرأون حتى الصحف.. والرواد يحاربون التجديد.. منين نجيب مسرح؟!

التعبير الذى قاله الدكتور أحمد زويل أخيرا فى تصريحاته للصحف بأن «مصر تاهت فى خط الزمن» هذا التعبير الدقيق ينطبق أيضًا على المسرح المصرى.. فالمسرح المصرى قد تاه أيضًا فى خط الزمن مع التطورات السريعة حوله وحول العالم..

ولكى ندخل فى الموضوع سريعا أقول: إنه كان على المسرح منذ السبعينيات أن يجارى الثورة التكنولوجية التى طالت كل شىء.. لكنه للأسف توقف– منذ النكسة– أو على الأصح توقف به الزمن.. إن لم يكن قد عاد به الزمن إلى الوراء.

كان الخط البيانى للمسرح المصرى صاعدا منذ الثورة وحتى النكسة.. وكان هناك تبادل سخونة بينه وبين الجمهور.. وكان الخط الاشتراكى متصلاً بينهما.. ومنذ السبعينيات بدأت «التوهة» وبدأت «التنازلات».

هل هو فساد؟

هل الذى حدث فى المسرح المصرى فساد مقصود أم فساد عشوائى أم انفتاح استهلاكى مع ذلك الانفتاح الاستهلاكى الاقتصادى الذى ساد البلاد فى السبعينيات والثمانينيات ثم امتد ذاتيا حتى اليوم؟

الحقيقة أن ما حدث هو نوع من «العشوائية» كتلك التى حدثت وتحدث فى كل مجالات حياتنا فلأن «المال» قد أصبح هو «السيد» مع التغير الاستهلاكى وهو الهدف.. تحول المسرح سريعا إلى تجارة تزدهر فى الصيف لصالح بعض الإخوة العرب.. ولأن هؤلاء «الإخوة العرب» ليسوا بالنضج الفنى ولا الذوق الفنى الذى اكتسبه الجمهور المصرى عبر سنوات طوال.. لذلك فقد بدأ المسرح بتقديم تنازلات كبيرة ومتدرجة ليرضى ذوق هؤلاء «الزبائن الجدد» فبرز نجوم « الفارس» و «التهريج» و «الغرائز البدائية» واستمروا مع تدفق المال.

وكان هؤلاء فى رأيى هم «المفسدون الأول» أعنى بهم الجمهور العربى الصيفى من جهة.. والفنانين المضحكين الذين تحولوا إلى «مهرجين» لصالح السادة.. وكانت هذه أول «توهة فى خط الزمن».

ولم يضع «المقاولون الانتهازيون» هذه الفرصة فتوافد هؤلاء المقاولون العرب إلى السوق يطلبون ربحا سريعا ومسرحيات سريعة فحدثت هوجة «مسرحيات المقاولات» مع «أفلام المقاولات» وكان لها أبطالها أو المرتزقة والذين، بدون مبالغة، كانوا يؤلفون النص ويجهزون الممثلين والإخراج فى أسبوع واحد.. وقد اشترك فى هذه الهوجة فنانون كونوا ثنائيات مثل «أحمد بدير، عايدة رياض،»، «سيد زيان– ميمى جمال»، «محمد نجم، ومحمود القلعاوى» وغيرهم.. وهذا النوع من المسرحيات المجففة خصم كثيراً من تاريخ المسرح المصرى.

فى هذه المرحلة قدمت أنا شخصيًا ككاتب مسرحى ملتزم عددا من المسرحيات فى القطاع الخاص مستعينا بالنجوم الكبار.. مراعيا أهداف المسرح الحقيقية محاولا الارتفاع عما يقدم فى السوق فقدمت مسرحيات «على فين يادوسة» لعفاف راضى مع حسن يوسف و«الدخول بالملابس الرسمية» لسهير البابلى وأبوبكر عزت وإسعاد يونس و«البرنسيسة» ليلى علوى وفاروق الفيشاوى و«مطلوب على وجه السرعة» ليحيى الفخرانى وهالة صدقى وهالة فاخر وغيرها لبوسى ونورا وليلى طاهر ونجاح الموجى.. ورغم أن المخرج السيد راضى هو القاسم المشترك الأكبر لهذه المسرحيات وهو مخرج «فارس» أصلاً– ويباهى بذلك– فقد كان بيننا اتفاق جعله حريصًا على إخراج النص كما كتبته لا يخرج عنه إلا فى «تمديد» مساحة الكوميديا التى يعاود التليفزيون بثها فى حين اختفت أعمال أخرى لم تصمد لأن قيمتها كلها كانت محصورة فى الإضحاك.. ولو على حساب أى شىء!.

القطاع العام أو مسرح الدولة أصابته العدوى بدوره.. لا من القطاع الخاص فى الفن وحده وإنما من بروز القطاع الخاص فى الحياة المصرية كلها.. ولأن المال أصبح هو السيد وهو المرتجى فقد سافر عدد من كبار المخرجين الأساتذة إلى البلاد العربية حيث «المال الوفير كالنفط» ولم يبق منهم فى مصر سوى كرم مطاوع وسمير العصفورى وسعد أردش.. كل واحد منهم يجاهد فى مجاله.

كرم مطاوع يجاهد فى سبيل مبادئه. وسعد أردش فى سبيل تاريخه. وسمير العصفورى فى سبيل نفسه! ولم يكن أى منهم حريصًا على تخريج صف ثان أو ثالث من التلاميذ لتجديد شباب المسرح.. وللإنصاف نستثنى كرم مطاوع وسعد أردش إلى حد ما حيث كان الاثنان يدرسان وينقلان تجاربهما إلى الطلبة فى معهد الفنون المسرحية.. بينما كان «سمير العصفورى» يتأمل ذاته فى المرآة. وأذكر أنه فى بداية الثمانينيات.. قدمت مسرحية «حلم يوسف» للمسرح القومى حيث كانت الفنانة الكبيرة سميحة أيوب مديرا له.. فقرأت المسرحية وتحمست لها بشدة ورشحت الفنان الكبير حمدى غيث لبطولتها وبدأت البروفات التى كان يجريها المخرج د.نبيل منيب بمساعدة المخرج الموهوب الراحل: منصور محمد.. وكان الجميع سعداء بالمسرحية.. ولكن حدث فى هذا الوقت أن حل المخرج سمير العصفورى محل سميحة أيوب... مديراً للمسرح القومى.. ورغم أنه لم يدم طويلاً فإن أول قرار اتخذه.. هو إلغاء بروفات المسرحية وإلغاؤها كلها من برنامج المسرح لأسباب خاصة به! وأضاع الفرصة علينا نحن الثلاثة: أنا كمؤلف للنص ونبيل منيب كمخرج ومنصور محمد كموهبة صاعدة.. وقد تكرر منه هذا الموقف أيضا حين أصبح مديراً لمسرح الطليعة فيما بعد حيث ألغى مسرحية «بغبغان سليط اللسان» وأحل محلها مسرحية فاشلة له هو نفسه!

أريد أن أقول إن «الأبوة الكاملة» لم تكن واضحة بالنسبة لهؤلاء المخرجين الكبار لتبنى عدد من الموهوبين.. القادرين على التغيير مع متطلبات العصر.. ورغم ذلك فقد تمكن عدد محدود من المخرجين الشبان من النفاذ إلى الساحة الفنية برز منهم عصام السيد ومحسن حلمى وناصر عبدالمنعم وإن كان أكثرهم التزامًا بالقضايا الجادة هو ناصر عبدالمنعم.

وفى هذه المرحلة تاه مسرح الدولة أيضًا فى خط الزمن الذى هو خط التغيير.. فلم تمثل المسرحيات التى قدمت على مسارح الدولة لوحة واضحة من الممكن قراءتها وإنما كان هناك عدد كبير من المسرحيات لا يجمعها سوى الإعلانات الكثيرة فى الصحف والتى تقيد أثمانها الكبيرة كديون على هيئة المسرح.. وفى هذه المرحلة أيضًا بدأ انصراف الجمهور بوضوح عن المسرح.. ولم ينج بشكل واضح إلا مسرح الهناجر بوعى خاص من الدكتورة هدى وصفى وكذلك الفنان الملتزم محمد صبحى..

مسرح الأقاليم

ومسرح الأقاليم أيضًا لم ينج من «التوهة» بل إن توهته كانت أكبر فهو الذى أنشىء كرافد من روافد المد الثقافى الاشتراكى.. فلما بهتت الاشتراكية.. ثم صرعت.. ظل فترة طويلة يعتمد على النصوص القديمة.. ولحسن حظه فإن المفاهيم الاشتراكية والتى كانت تحمل داخلها «حلم العدالة» ظلت مستيقظة وحية داخل جمهور الأقاليم. فلم يسقط ذلك المسرح.. لكن مسرح الأقاليم لم يتطور أيضا– رغم المحاولات الجادة المبذولة– ذلك لأن كثيرا من المؤلفين والمخرجين لديه يستسهلون المسألة.. بل إن بعضهم لا يقرأ حتى الصحف بينما كاتب المسرح ومخرجه يحتاجان الوعى الكامل بالمجتمع والحياة كما يطالبان بالتحلى بالرؤية النافذة والإيمان بما يقولان..

وأذكر فى هذا الصدد ذلك الكاتب الشاب الذى حصل على الجائزة الأولى عن مسرحية باسم «اللعب ع المكشوف» ثم اتضح بعد ذلك أنها مسروقة بكاملها كنص من «سعد الله ونوس» وكعنوان من مسرحية عرضت لى وقام ببطولتها كمال الشناوى. أى أنه سرق «عينى عينك» من مسرحيات مشهورة ولم يراع شيئًا.

إن فنانى الأقاليم لا يبذلون الجهد الكافى لتطوير أنفسهم وربما كانت النخبة الموهوبة منهم هم هؤلاء الذين يعملون بميزانية لا شىء تقريبا. هؤلاء هم فنانو «نوادى المسرح».

لا أنكر أن مخرجى «الوسط» وهم الذين تولوا إدارة المسارح بعد الرواد.. لم يقدموا جيلاً أصغر للساحة أيضًا.. وقد حاولت بنفسى الذهاب إلى مدير مسرح الطليعة منذ عدة سنوات للتوسط لمخرج إقليمى موهوب هو «فاروق حمودة» رأيت له عرضًا مذهلاً بالزقازيق.. لكن طلبى قوبل بالحماس النظرى والفشل العملى.. ولا شىء أكثر..

مفسدون آخرون

لعل «الاكتئاب العام» حاليًا هو الذى أصاب جماهير المسرح بالعزوف عن مشاهدة ما يعرض «أقول جماهير وليس جمهورا واحدا كما كان أيام الاشتراكية» كذلك تخطيط أماكن المسارح فمن الذى يذهب إلى ميدان العتبة العشوائى المزدحم بالباعة الجائلين والميكروفونات الزاعقة.. هذا المكان الذى يحتوى مجمع المسارح حيث القومى والطليعة والعرائس.. الذهاب نفسه مغامرة.. سواء بالسيارة التى لا تجد مكانًا لركنها أو المواصلات العامة!

حكومة الإنقاذ

الفلسفة الجديدة للمسرح اليوم هى جذب الجماهير العازفة عنه عن طريق النجوم.. «حسين فهمى وعزت العلايلى» فى «أهلاً يا بكوات» و «يحيى الفخرانى» فى «الملك لير» وحاليًا نبيلة عبيد وفيفى عبده وأحمد بدير ومحمد نجم.. أى أن النص مهمته الأولى إقناع النجم وجذبه للمسرح.. ولأن النجوم يحسون بتورط المسرح وحاجته إليهم فكلهم يشترطون أولا أن يصعدوا على خشبة المسرح القومى... والمسرح القومى بالتحديد... كأنما ليكفروا عن ذنوبهم السابقة.. أو أن يدخلوا التاريخ كما دخله العظماء سابقًا... بينما هم أنفسهم كانوا– حين كانوا نجوم المسرح الخاص– يسخرون من المسرح القومى بصفتهم هم ومسرحهم «كاجوال» بينما المسرح القومى من ذوى الياقات البيضاء! ولعل لرئيس الهيئة دورًا كبيرًا فى ذلك بصفته نقيبًا للممثلين فى نفس الوقت.. علاوة على حماسه وتدخله الشخصى لإنجاز خروج العروض إلى النور.

ومع ذلك فهناك تخوفات:

■ أولا: نجوم «الفارس» مثل محمد نجم وأحمد بدير والذين لهم أكلاشيهاتهم الخاصة فى الحوار والكوميديا.. ألن يؤثروا على جماليات العروض وذوقها العام؟.

■ ثانيا: ماذا بعد الاستعانة بالنجوم.. ما هى الخطة طويلة المدى للنهوض بالمسرح القومى بعد تلك الحلول والمسكنات الحالية؟

●●●

المسرح عمومًا.. هو مرآة الحياة والمجتمع.. وصورته اليوم هى نفس صورة المجتمع.. وبالتالى فما أصابه من فساد.. هو شىء من الفساد العام الذى نرجو له أن يزول قريبًا.

■ بهيج إسماعيل


■ أحمد بدير

النقاد وانتظر جايزة أهم ممثل فى التاريخ

عليها ما يعتقد، وهل الثناء وعدمه إلا جزء من النقد ؟

ثم أكان معك مسحة من العقل والإدراك حين كتبت كلمتك تلك ؟ وإلا فهل فى شرعك وفى عقلك القاصر أن الكاتب إذا نقد الممثلة مرة لأنها لم تنجح فى دورها لا يصح أن يثنى عليها فيما بعد إذا نجحت !! وهل أنتم إما مداحون وإما سبابون، وما عدا ذلك فلا شىء أبدًا !! وأين إذن الإنصاف والنزاهة التى تبكى عليها وتنوح .... لم يكتف المسيرى –زاده الله –بذلك، بل عاب على الأستاذ عبد المجيد لقب أستاذ، وقال إنه دخيل على التمثيل، وما ندرى أن الدخيل الذى يخدم بإخلاص، خير من الأصيل الذى يعمل على هدم الفن وتقهقره .... وفى الختام؛ فاتنى أن أقول: إن نشر ذلك الإعلان المصور عنك، وأنك كنت ممثلاً، فى نفس العدد الذى تمدح فيه يوسف بك وهبى بدون مناسبة مما يدل على حاجة فى نفس يعقوب، ولكنى أعتقد أن يوسف بك لديه عدد كافٍ من الكومبارس، وأنه ليس فى حاجة إلى كومبارس من النوع القديم ".

أنهى الأحنف مقالته ورده القاسى، منزهًا عبد المجيد حلمى عن الغرض، ولكن دون أن يقترب من قريب أو بعيد من موضوع (الكبيبة الشامى). أيًا ما كان الأمر، سواء كان عبد المجيد حلمى منزهًا أم لا، أو كان عبد القادر المسيرى مغرضًا أم لا، إلا أن الحادثة تشير إلى طبيعة العلاقة بين النقاد والمسرحيين فى هذه الآونة، وهو ما دفعنا لتقصى هذا الأمر حتى كانت المفاجأة المضحكة، والصادمة فى الآن ذاته وكم بمصر من المضحكات ولكنه ضحك كالبكا.

لقد كانت موائد الممثلين والممثلات هى بابهم الواسع لتحاشى سهام النقاد الجارحة، حتى لقد كانت بعض الممثلات تُعرف بنوع محدد من الأكل تدعو له نقادها الذين يعملون فى تلميعها، وويل لتلك التى لم تكن تدرك أصول اللعبة، ومن هؤلاء كانت الممثلة المعروفة فى منتصف عشرينيات القرن الماضى: "صالحة قاصين"، التى لم تكن من اللواتى يعزمن النقاد على الغداء، ولكن لأمر ما يعلمه الأديب الناقد تمساح أفندى قررت السيدة أن تعزم جميع النقاد إلى " غدوة " فى منزلها العامر.. وقد رصدت مجلة المسرح هذه الواقعة فى عددها الصادر بتاريخ 25 يوليو 1927 تحت عنوان: " النقاد وقاصين "، يقول:

" بين السيدة صالحة قاصين الممثلة المشهورة والنقاد المسرحيين المعروفين مداعبات هى حديث القهاوى والمجلات !! وكلما أراد النقاد مغازلة ومداعبة، أرادت السيدة صالحة تيهًا ودلالاً. وهى إذا جلست فى القهوة يحيط بها النقاد، بعد أن تركت هواة التمثيل .. جعل كل منهم (يجر شكلها)، والسيدة تحتمل من ثقلهم وقلة ذوقهم الكثير والقليل، حتى طرأت عليها فكرة ... ويظهر أنها أوحتها إليها السيدة مارى منصور، وهى أن تعتمد على الله وتغديهم وعوضها على الله.

وجعلت تعد لهذه الغدوة من الشهر الماضى، ولا تكاد ترى أحدًا ممن يمت للنقاد بصلة حتى تذكر له ما أحضرته من الفاكهة السورية، والفراخ الفيومية، والخضراوات الشبراوية، واللحوم الأوزية.

ثم تحدثه عما تكلفته من تغيير طقم السفرة، وتبييض النحاس، وغسل البلاط.

وهذه هى السيدة صالحة تلبس الليلة فستانًا أبيض سواريه يُظهر الساعدين !

وهى تبتسم للنقاد وتقول لهم: الغدوة بعد يومين .

وبعد اليومين تجلس السيدة صالحة بين رهط من الصديقات والأصدقاء، وتصرخ وتقول: الفراخ لم تصل من الفيوم، والخضراوات لم تنضج فى شبرا. إذن فلنؤجل الغدوة إلى بعد ثلاثة أيام !

وكان النقاد المسرحيون يعتقدون أن هذه مداعبة أيضًا من السيدة صالحة ردًا على مداعباتهم السخيفة، ولكن جاء مساء الأربعاء، وإذا بالسيدة تعتلى كرسيًا فى قهوة الفن بجسمها الدقيق، وتصرخ بصوتها الرقيق بهذا الإعلان: غدًا الساعة الثانية بعد الظهر سيكون فى منزلى الغداء الذى لم يسمع به أبدًا، وسيكون حضرات النقاد –وهنا ذكرت أسماءهم –ضيوفى، أما اللستة فهى: ملوخية مارى، بصارة صالحة، سلطة صوفى، حمام زينب، سردين فاطمة، بيرة وطن علوية، مهلبية كريمة، كاكاو عصمت، قهوة أحمد حسن !

وتُختم الحفلة بشيشة كان يشرب فيها المرحوم أبو خليل القبانى.

صفق الجميع واندهش النقاد ! فصار حقًا إذن ما كان مداعبة، ووجب عليهم أن يلزموا الصمت حتى تنتهى هذه الغدوة بخير، وإنا لله وإنا إليه راجعون.

ذهبنا إلى حارة الجبرونى، وكلنا نهيم فى أودية الخيال بالمناظر البديعة والمآكل الفاخرة، وجعلنا نبحث عن المنزل، وإذا بأصوات من السماء تقول: هنا ! هنا.

ترجلنا، ودخلنا الباب بكل صعوبة، وجعلنا نصعد ونصعد، حتى بلغنا السلم المائة، الذى يبتدئ عنده منزل الست صالحة. أدخلونا إلى غرفة نوم السيدة صالحة إذ كانت سفرتها فيها، قدمت لنا الأصناف، فإذا هى غير ما سمعنا أو تخيلنا، وجعلنا نأكل ونحن واجمون، وكل منا يتذكر أكلاً أكله فى سابق أيامه ليتعزى به عن هذه الغدوة التى قال فيها صديقنا أحمد حسن:

مات فى حفل قاصين من الجوع جماعة
لم يكن ذلك حفلاً وإنما كان مجاعة.

فنسأل للنقاد الرحمة والغفران، ولأهلهم وذويهم الصبر والسلوان".

ومما يثير الضحك والسخرية أن نتساءل بعد كل هذا عن عجز الحياة الثقافية والفنية عن إبداع نظرية نقدية عربية !وهل يمكن أن تؤدى هذه الحالة المزرية إلى شىء أى شىء ؟!

■ هشام عبدالعزيز

دراما التعريف
Drama a clef

المصطلح فرنسى، ولكنه معروف فى الإنجليزية. ويدل على القطعة المسرحية التى تعطى المشاهد –أو القارئ– مفاتيح فكرية، كى يدرك عن طريقها أن الشخصيات المسرحية المقدمة تشير إلى شخصيات حية تعيش فى الواقع، ويمكن الحدس بأسمائها، ووظائفها. ونوعية سلوكها الاجتماعى.

● الفنانه « سميه الإمام » تستعد حالياً للمشاركة فى فعاليات مهرجان المخرجة العربية الذى تنظمه هيئة قصور الثقافة ... الإمام تقوم ببطولة « حادى بادى» لنادى مسرح قصر ثقافة الجيزة من تأليف مؤمن عبده وإخراج عفت بركات

الممثلون يقفون فى جبلاية القرود وليس على الخشبة

قفشات وشقلباظات وإفيهات... مسرح «بزراميت»!!!

■ إبراهيم فتحى

ربما يكون المسرح السياحى - بفعل عوامل كثيرة - قد توارى الآن نسبياً لكنه ، على كل الأحوال لعب دور اً كبيراً فى إفساد المسرح المصرى والإساءة إليه.

والمسرح السياحى هو التسمية التى يمكن أن تطلق على شيء عبارة عن «بزراميت» من الإسقاطات السياسية التى تجمع القضايا والمشاكل الجدية وتحولها إلى مسخرة ، لأن الجمهور هو جمهور السياحة العربية الذى يصرف ببذخ لكى يضحك فقط ولا يعنيه على أى شيء يضحك . بالتأكيد ليس كل الجمهور العربى على هذه الشاكلة لكنى أعنى فقط من يأتون للسياحة والترويح أو من كانوا يأتون حيث تحولت وجهة الكثيرين منهم إلى دول أخرى وربما كان ذلك أحد الأسباب المهمة لتوارى المسرح السياحى إن بعض أصحاب المسارح يتمنون أن يزدهر الموسم السياحى حيث يعتبرون الموسم المسرحى مضروباً إذا كان الموسم السياحى مضروباً ، فأهم شيء عندهم هو السائح القادم للاستمتاع بالمعنى غير الفنى... ونجد أنفسنا أمام ظواهر عجيبة جداً ، فالمسرحية ليست مسرحية ، هى عبارة عن نمر تقدم فى علب الليل أو صالات اللهو.

طبعاً لايوجد فى هذا المسرح « البزراميت » شيء اسمه شكل درامى أو شخصيات ، المسألة فقط مجرد قفشات وشقلباظات ، فضلاً عن الجانب الأساس الذى يعد أهم شيء لديهم وهو الإيماءات الجنسية، فلا يكتفى الممثل أو المخرج بأن يقدم الترفيه ، فمن المحتمل أن يمد يده على «سست» بنطلونات المتفرجين ، والممثلات يستحب أن يظهرن بقمصان النوم أو المايوه دون أى سبب أو حاجة درامية !!

لست ممن يرفعون شعارات الأخلاق والأدب الرفيع ، لكنى أتحدث من زاوية الحس الفنى المسرحى ... الكوميديا، وهى فن راقٍ عظيم اختلطت بأشياء كثيرة ، لم تعد ملهاة، كما يقولون ، بل أصبحت مسخرة هى درجة ساقطة عن المهزلة ، فلابد - فى رأى أصحاب هذا المسرح - من وجود خلطة ما للنجاح ، خلطة قديمة جداً هى الواد اللهلوبة ، الفتك ، الأبهة ، كائن خرافى لديه القدرة على فعل كل شىء، ولا أحد يدر ى من أين جاءته هذه القدرة، لكنه يفوت فى الحديد ويزيف أى قدرات حقيقية لدى المتفرجين عمله هو تسطيح كل القضايا وتحويلها إلى مايسمى بالفنكوش ، ويصبح هذا المسرح مهتماً بشيء سماه الناقد الراحل على الراعى «المسرح السياسي الزائف » لأنه يدعى أنه يتكلم عن مشاكل (البلد ومستقبلها وأحوالها السياسية و الاقتصادية والاجتماعية) لكنها مجر د بالونات منفوخة تنفجر فى الهواء، ولايوجد أى شيء يناقش على أرض حقيقية أويترك المتفرج أكثر وعيًا بنفسه ، ويتحول الأ مر إلى عملية استلطاخ ، المتفرج (عندهم) لطخ. يتم استعباطه من المخرج والمؤلف والممثل.

فى هذا المسرح ، أيضا ، أصبح الممثل هو المؤلف الحقيقى لأنه لاتوجد قيمة حقيقية للنص ، النص عبارة عن أحد المصادر لكنهم - الممثلون - يؤلفون الإفيهات اليومية، وهو ليس مسرح الكوميديا المرتجلة بالمعنى الراقى لها ، ولكن كل شيء فيه مرتجل بالمعنى السطحى ، كل ممثل يرتجل على حسابه ، ولا يوجد أى تنسيق يضع كل ذلك فى صورة عامة أو نظام ما ، كل واحد وجدعنته فى إضحاك الجمهور.

المسرح السياحى يقتل المسرح لأنه يجذب الجمهور الذى يدفع ليضحك ، والممثل يقوم بدور القرد فى جبلاية القرود.

إن المسرح السياحى الذى هو ابن الكباريه وصالة الملهى فى بلاد أخرى استخدم كل أدوات صالات الموسيقى والسيرك لكنه وظفها بشكل فنى ، ناس مثل بيكيت قدموا أعمالاً فنية عالية القيمة ، مسرح المنظر والحركة وليس فقط الكلمة ، لأن الممثلين يتحركون فى أشكال معينة ، والكلمات تعقب على الأفعال أو تكون مناهضة لها فتطرح الأفعال للمناقشة.

فى مصر ، هذه الأدوات لم تستخدم إلا كنوع من التهريج ، وحتى المهرج له فى المسرح تاريخ محترم ، فهو يسخر من القيم السائدة ومن السادة ، خذ عندك المهرج عند شكسبير ستجد له دوراً مهماً وفاعلاً ، أما المهرج لدينا فهو ليس إلا مهرجاً ، لا توجد رؤية ما ، مع أن المهرج يمثل النقد الشعبى للواقع ويسخر من المستبدين و يقول لهم : «أبوك السقا مات » لكن أكثر المهرجين فى المسرح السياحى ليس لهم أى دور فى الكشف والتوعية والنقد، لذلك ليست المسألة هى التعالى على المسرح الجماهيرى الذى يضحك الناس ، المسألة هى هل هذا داخل الفن أم خارجه ، هل نحن أمام نمر ومنوعات أم أمام مسرح حقيقى له رؤية وهدف.

إن لدينا - لاشك - ممثلين موهوبين ، لكن السوقية وجبلاية القرود هى التى استولت عليهم .. فأساليب االكوميديا يمكن استعمالها من جانب ممثلين موهوبين يقدمون أعمالاً فنية ذات بناء وفيها حركة و دراما وصورة .. وهؤلاء عليهم أن يسألوا أنفسهم كيف نقدم مسرحاً حقيقيًا فيه فن وفى نفس الوقت يجذب الجمهور .

المسرح السياحى الذى يصل سعر تذكرته إلى 200 أو 300 جنيه عبارة عن ضرب ومغنى ورقص وإيماءات جنسية وإسقاطات سياسية فجة وعبيطة وهو أخطر أنواع المسرح لأنه يزيف وعى الجمهور ويجعل الناس يظنون أن المسرح هو هكذا . مع أن مايقدم على هذه المسارح لا علاقة له بفن المسرح من قريب أو بعيد ولاعلاقة له بالكوميديا التى بقدر ما تثير فينا الضحك تثير التساؤلات وتجعلنا أكثر وعياً بلحظتنا الراهنة.

هل أنا متشائم من مستقبل المسرح ؟ بالعكس فالأمل شديد فى الشباب الذين يعملون سواء فى الفرق الحرة أو فرق الثقافة الجماهيرية وهناك أيضا ، يقظة تستفيد من كل الريبرتوا ر المسرحى ، وهناك حركة شبابية ناهضة تسعى إلى مسرح حقيقى فيه كل المذاق الجماهيرى الناجح الذى يدفع إلى التفكير والاستجابة وتعميق الوعى.



.. وهل يصلح نجوم السينما ما أفسده المسرحيون ؟

■ د. حسن عطية

عندما طلبت منى "مسرحنا" المشاركة فى هذا الملف قفز فى الذهن على الفور عنوان كتاب د.جلال أمين (ماذا حدث للمصريين ؟) وظل يلح على حتى بداية كتابتى لهذا المقال، ليس فقط من باب استعارة عنوان لدراسة ما للكتابة على منواله فى كتابة أخرى ،فنتساءل قائلين (ماذا حدث لمسرحنا ؟) بل وأيضا وهو الأهم للتاكيد على عمق العلاقة بين ماحدث لمسرحنا (المصرى) وماحدث لنا (كمصريين) فكل ماطرأ على الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية، وغير من عقل ومنظومة قيم وسلوك ومزاج المصريين لابد وأن يتجلى، ولا نقول فقط ينعكس ،على المسرح الذى يبدعه ويتواصل به هؤلاء (المصريون) مع مجتمعاتهم الوطنية والعربية والعالمية.

والحديث عن مسرحنا (المصرى) لايعنى فقط الحديث عن مسرح العاصمة التى اعتادت بحكم بنية الدولة المركزية على احتكار كل إبداع الوطن، فالسينما المصرية هى السينما القاهرية والدراما التليفزيونية هى الدراما المصنوعة بقلب العاصمة التى تقدم صورا ذهنية لبقية أبناء الوطن بصورة نمطية غير حقيقية والفنون السردية والتشكيلية والموسيقية والغنائية لايتم الاعتراف بها إلا إذا مرت عبر قنوات المحروسة وأجهزتها الإعلامية ، ورغم أن إبداعنا المسرحى فى الأقاليم مازال أسير الإدارة والتوجية القاهرى لتواجد أدواته المفكرة والمحركة فى العاصمة سواء من خلال إدارة المسرح بالهيئة العامة لقصور الثقافة أو الإدارات المماثلة بالمجلس القومى للشباب المهيمنة على أنشطة المسرح بمراكز الطلائع والشباب والجامعات الإقليمية، وكذا الحال مع إدارة المسرح المدرسى بوزارة التربية والتعليم ، فتصدر قرارات اختيار موضوعات وأشكال هذه المسارح من المكاتب القاهرية إلى الأقاليم، ليتم إبداع المسرح والمشاركة فى المسابقات السنوية وفق تصورات الإدارة بالعاصمة، بل ويتم تصدير لجان التحكيم من القاهرة لتقييم هذا الإبداع المسرحى فى كل تجلياته الإقليمية، ونحن نعرف جميعا أن لجان المتابعة والتقييم والتحكيم لاتقف عند حد ما هو منوط بها ظاهريا بل إنها تفرض رؤيتها على مسير ومصير المسرح الذى تتعامل معه، و بالتالى تفرض رؤيتها القاهرية القاهرة على إبداع ليس بقاهرى فيصير ذيليا للإبداع القاهرى وهو مايجعل المبدع خارج العاصمة يصر على نفى صفة الإقليمية عنه وعن إبداعه ويسعى فى الملتقيات العامة للتاكيد على مصريته وليست إقليميته، وهو ما بدا واضحا فى إصرار أدباء الأقاليم على تغيير مؤتمرهم السنوى منذ سنوات من مؤتمر أدباء الأقاليم الى أدباء مصر فى الأقاليم ، وهى ذات الحساسية التى تبرز كلما برز حديث عن الإبداع المسرحى الإقليمى، بل ونجحت هذه الحساسية فى التسلل للمجال العلمى الأكاديمى وأصابت باحثا جادا مثل" شعبان إسماعيل عبدالكريم" شرفت بمناقشة رسالته بكلية الآداب جامعة المنيا مؤخرا إلى جانب الأستاذين الجليلين د. أحمد السعدنى و د.محمد نجيب التلاوى، المشرف على البحث حيث ناقش أعمال كل من ميخائيل رومان، ورأفت الدويرى، ود.أحمد عتمان، ود.نصار عبد الله ، جنبا إلى جنب أعمال الخضرى عبدالحميد، وعبدالجابر حسن ، ودرويش الأسيوطى في رسالة تحمل عنوان (النص المسرحى فى صعيد مصر) مرتكزا على أن الأربعة الأوائل (رومان، والدويرى، وعتمان، وعبدالله) من مواليد الصعيد رغم رحيل هؤلاء الأربعة إلى القاهرة وتفاعلهم مع مجتمع العاصمة، ومشاكله ومزاجه المختلف بدرجة أو بأخرى عن مزاج ومشاكل الأقاليم المختلفة خاصة فى صعيد مصر، ومن ثم يختلف الإبداع المسرحى موضوعا وصياغة بدرجة أو اخرى من إقليم لإقليم ومن بيئة إلى أخرى.

ومع ذلك فثمة صراع مضمر بين الإبداع المسرحى القاهرى والإبداع المسرحى خارج القاهرة وهو صراع لايمزق، في رأينا، إذا ما خرج على السطح هوية الأمة وينسف مبدأ المواطنة، بقدر ما يحقق وحدة الوطن فى تنوعه ويسمح بالتعددية الثقافية بالتحاور داخل نطاق الوطن ويبتعد عن فكرة إذابة الكل فى واحد، وهى الفكرة التى لا يؤمن بها فن المسرح ذاته باعتماده على بنية الحوار فى صيغته وإيمانا بالحوار الدرامى الخلاق بين الرأى والرأى الآخر ومنحه الحق لكل القوى المناوئة للتعبير الكامل عن وجهة نظرها فى العالم ، فالمسرح بناء ديمقراطى بطبيعته، وديمقراطيته لا تقف عند حدود بنيته الحوارية فقط، بل أيضا فى تعدد مذاهبه وتياراته وصيغه المختلفة ومحاولة تسييد مذهب واحد أو تيار بعينه أو صيغة محددة للإبداع باعتبارها الأرقى أو الأحدث هى نوع من المصادرة على فكرة المسرح ذاتها، وعلى حق المجتمع فى التعبير عن أفكاره وهمومه.

وهذا مايعيدنا إلى نقطة البداية عن علاقة المسرح الوثيقة والعميقة بالمجتمع ومتغيراته، والذى يكشف لنا عن أن الخلل الذى أصاب مسرحنا هو تعبير دقيق عن الخلل الذى أصاب المجتمع، وأن ما آل إليه أمر مسرحنا «المصرى» من تخبط هو نتاج طبيعى لما آل إليه حال المجتمع المصرى، ولما حدث للمصريين من هزة اقتصادية واجتماعية أحدثت بدورها هزة فى العقل والوجدان والقيم المصرية فلم يعد الريف المصرى هو ذاته الذى كان منذ أربعة قرون من الزمان، وفقدت الحارة الشعبية روحها ونبل سكانها، وغاب الخيال باصطدام الحلم بجدران واقع قاس، والتفت الأجيال الشابة بإحباطها متقنعة بالتفاؤل الكاذب فى المسابقات الرسمية فصار المسرح مجرد حالات للبوح المتدثر بأردية الخوف، أو المتخفى فى سراديب التجريب أو المبتعد عن هموم الواقع باللجوء للأساطير الإغريقية.

لقد ابتعد المجتمع عن مسرحه وفضل المسرحى الابتعاد عن مجتمعه وتبادل الاثنان الاتهامات فالأول لايجد دافعا للتوجه إلى مسرحه ، وعندما تذهب بعض شرائحه إليه لا ترى نفسها فى فضائه، فتنشغل بهما اليومية عنه بينما يرى الثانى (المسرحى) أن مجتمع تلقيه متخلف عن إبداعه الحداثى والمابعد حداثى وأنه يكفيه كمبدع ثرثرة الإعلام عنه واحتضان الإدارات المحلية والمراكز الثقافية الأجنبية له و فوزه بجائزة ما فى مهرجان إقليمى عربى أو دولى، ناهيك عن خروجه ببضعة مئات قليلة من الجنيهات من نشاط المسرح الإقليمى السنوى لدفع مصاريف المدرسة للأولاد أو كسوتهم فى الأعياد.

تشخيص حال مسرحنا من أجل معالجة مشاكله والرقى به لابد وأن يتم فى سياق تشخيصنا لحال مجتمعنا وحركة هذا المجتمع خلال العقود السابقة.

والانحرافات التى أصابت هذا المسرح واللعنات التى هزت فكره وبنيانه خلال هذه العقود لايمكن فهمها بمعزل عما حدث للمصريين ومجتمعهم فى ذات الفترة الزمنية ومحاولة إصلاح ما أفسده المسرحيون فى العاصمة بجذب نجوم السينما إلى فضاء المسرح ، وجذب جمهور النجم السينمائى لمشاهدة نجمه بصورة حية واستنشاق عبيره الذى لاتسمح الشاشة الصغيرة أو الكبيرة بتحقيقه، والنجم يأتى إلى المسرح بشروطه ليحقق أكبر تواجد ممكن فى فضائه فينسف معه أو يقلل -على الأقل- أى وجود مناظر له فى هذا الفضاء.

والأمر كذلك فى الأقاليم فتحول الإبداع المسرحى لمجرد نشاط موسمى وعروض تجهز للجان المتابعة والتحكيم فى المسابقات السنوية فمسارح الاقاليم بحاجة لإعادة النظر فيها ومنح كل موقع إقليمى حق التعبير الكامل عن نفسه كتابة وعرضا، ووضع المثقف فى كل إقليم أمام واجبه الحقيقى فى التصدى لهموم إقليمه، والكشف عن خصوصية بيئته والتعامل بوعى مع سبل تلقى جمهوره لفنون الإبداع المسرحى.

وهو ما يؤدى بنا فى النهاية إلى التصدى المخلص لقضية المسرح وعلاقته بالمجتمع علنا نستطع أن نكون على قدر المواجهة الشرسة التى تفرضها تحديات العصر علينا وأن يلعب المسرحى المثقف دوره المنوط به للتعبير عن مجتمعه والعمل على التغيير لما هو أفضل.

الممثل المصرى وقع فى غرام صوته ونسى استخدام تقنية تعينه على استغلال هذا الصوت فى شىء مفيد

لا داعى لذكر الأسماء انتظروها الأعداد القادمة .. كل أحد باسمه

لم تتح لى الفرصة ، ولو لمرة واحدة ، خلال ما يزيد على مائة عام منصرمة أن أشاهد عرضاً مسرحياً ، ولا حتى ممثلاً من فرقة يعقوب صنوع أو مارون النقاش أو أبو خليل القبانى .. كما أننى لم أشاهد ممثلى فرقة عكاشة ولا جورج أبيض أو عزيز عيد ... ولا يوسف وهبى على المسرح ... وكذلك أقر أننى لم أشاهد على الكسار أو نجيب الريحانى وإسماعيل يس ومن تلاهم من أجيال من رواد الفن التمثيلى فى مصر .



■ د. مدحت الكاشف

والحق يقال .. لم يكن ضياع تلك الفرص الذهبية بفعل فاعل .. فربما لم أجد الوقت لكثرة مشاغلى .. أو أننى لم أكن قد عرفت الطريق إلى المسرح .. لكن المؤكد أن السبب الحقيقى يكمن فى أننى لم أكن قد ولدت بعد !!!

ولكن اذا كان أرسطو قد بلور نظرياته فى الفن المسرحى مستنداً إلى أعمال كل من أسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس وأرسوفانيس ، على الرغم من أنه ولد بعد وفاة سوفوكليس ويوربيديس بحوالى عشرين عاماً ، وقبيل وفاة أرستوفانيس بسنوات معدودة .. فكيف وهو يتعامل مع فن سريع الزوال استطاع أن يخرج إلينا بنظرياته التى ضمنها كتابه فن الشعر ؟! .. الأمر الذى يشجعنى أن أحذو حذوه .. وأحاول استقراء الطرق والأساليب التى سار عليها ممثلو المسرح المصرى منذ البدايات وحتى الآن .. وبقراءة حدسية من الممكن التعرف على تلك الأساليب ، والوقوف على ما لها وما عليها .. وللمؤمن أجره وإن أخطأ ... فلقد شهدت الحركة التمثيلية المصرية منذ بداياتها انتشاراً سريعاً كما النار فى الهشيم منذ أسس الرواد الأوائل من أمثال صنوع والنقاش والقبانى وغيرهم لهذا الفن الجديد ، المنقول – بل المستورد– رأساً من بلاد الغرب ، فى وقت لم يكن المجتمع المصرى مهيأ لقبول طائفة من الناس قرروا أن يمتهنوا مهنة تعرف بالتمثيل ، ويطلق على أصحابها المشخصاتية ، الذين وضعوا أنفسهم فى صورة غالباً ما كان ينظر إليها من قبل المجتمع بأنها شكل من أشكال العيب الاجتماعى الذى يصل إلى حد المجون .. وتوضع تحت طائلة الحرام .. أو على أقل تقدير كان المجتمع ينظر إليهم آنذاك على أنهم شخصيات غير مسئولة لا تؤخذ شهادتهم فى المحاكم.

التعبير علي الخشبة

على كل ليس هذا بيت القصيد فى هذا المقام ، بل إن عمَلهم قد غاب عنه ما يعرف اليوم بالتقنية تلك التى تنقل الإنسان/الممثل من حالة التعبير الفطرى فى الحياة الواقعية الى التعبير على خشبة المسرح .. وإذا كان من المتعذر رصد حركة تطور التقنية للممثل منذ فجر التاريخ لا لشىء إلا لكون فن التمثيل يتسم بطبيعة الزوال ، إذ يعتمد على اللقاء الحى مع المتفرج ذلك اللقاء الذى لايتكرر، ولا يمكن توثيقه ، أو كما يقول الكاتب المسرحى الإنجليزى بن جونسون لايمكن استرجاعه بالخيال أو الوصف .. فضلاً عن ذلك فإن الأساليب الأدائية التى يتبعها الممثلون فى أى مكان وأى زمان معقدة وخادعة .. وربما مراوغة أيضا .. إلا أن الباحثين والنقاد قد أخذوا على عاتقهم سبق فتح باب الاجتهاد والاستقراء لتحليل عمل الممثل وتطوره عبر العصور وهم على وعى تام بالطبيعة العابرة للمادة التى يخضعونهاً لتحليلاتهم وهى الممثل .. لقد ارتكبوا فعلتهم تلك وهم فى موقف الشك من مصادرهم لاسيما مع غياب القرائن المؤكدة وتفشى الشواهد المضللة التى يستمدونها من شهادات نادرة للممثلين أنفسهم أو من كتابات نقدية فى عصور سابقة كانت تمسح على الممثل ألقاباً وقدرات هلامية من نوعية كان رائعا .. وقد تفوق على نفسه ! .. وقد أبدع .. وقد أخفق .. وصور الشخصية باقتدار ... الخ .

ومع ذلك فلا مناص إذن من الدخول فى تلك المنطقة الوعرة بغية الكشف عن المشكلات الفنية والنفسية التى تكتنفها مهنة الممثل فى مصر .. إن ما نحتاج إليه هو القيام برحلة استكشافية لاقتفاء أثر مراحل تطور الأداء التمثيلى فى مصر منذ البدايات وحتى اليوم ، فى محاولة لوضع الأمور فى نصابها كما يفرض علينا عصر العلم والتجريب.

حرفة وعلم وفن

إن أول نقطة ننطلق منها لتحليل عمل الممثل المصرى هى افتراض أن فن الممثل حتى فى تلك الأزمنة السابقة كان قابلاً لأن يكون حرفة وعلماً وفناً .. فهو حرفة يمتهنها بعض الناس يعرفون بالممثلين .. وهو علم من حيث ضرورة أن يقوم على مجموعة من الأسس الثابتة أو المتغيرة .. وهو فن من حيث هو نشاط انسانى يعتمد على الخيال والابداع الجمالى ..

وفى البداية زعم الممثل المصرى قدرته على الإلهام ، فهو انسان ملهم وربما ممسوس بشيطان التمثيل الذى لاوجود له بالطبع .. وهو شىء لايمكن اكتسابه أو تعلمه بمجرد ممارسة حرفة التمثيل متوسلاً ببعض المبادئ الفنية .. ولكن هذا الإلهام أو بتعبير أدق الموهبة يتبلور مفهومها فى الكشف عن استحواذ ما للعقل كان قد اختبأ لبعض الوقت حتى تخمر ونضج ثم ظهر فجأة وأصبح جاهزا للانطلاق .. وعلى نحو ما يصف واضع نظريات الأداء التمثيلى الرائد ستانسلافسكى أن هناك باباً سحرياً يسمى بالموهبة هو الذى يدفع انسانا ما الى التحول للتمثيل ، ويقبع ذلك الباب فى منطقة اللاوعى من عقله أو أنه يتكون بفعل بعض الضغوط النفسية أو رغبات معينة من نوع أو آخر .. ومن ثم يطلق كلمة ممثل محترف على الإنسان الذى استطاع أن يضع يده على هذا الباب السحرى ويفتحه بأن يضع أعباء جديدة على أجهزته التعبيرية من صوت وجسد وانفعالات بشكل قصدى واع ، وبأساليب تكفل لهذه الأجهزة أن تعمل بشكل صائب للهدف الذى تعبر عنه .

إن الممثل المصرى قد بدأ خطواته الأولى معتمداً على مهاراته الصوتية الطبيعية فى أداء الشخصيات الدرامية والنطق بالكلام على صورة توضح ألفاظه ومعانيه .. ومن ثم فإن ما يميز ممثلاً عن آخر يكمن فى حجم نبوغه فى استخدام صوته بصرف النظر عن كون هذا الصوت معبراً عن انفعالات الشخصية أم لا .. فقد آمن الممثل بضرورة امتلاك صوت قوى معبر يستطيع آمن خلاله نقل عدوى حيويته إلى المتفرج .. وأنه لابد لهذا الصوت أن يحمل سمات المسرحانية التى تتيح له القيام بمهمة التعبير والتأثير .. الا أنه من الواضح أنه رغم هذا الإيمان بأهمية الصوت فى عمله لم يشغل الممثل نفسه بتقنية معينة تعينه على استخدام صوته لهذا الغرض أكثر من التوسل ببعض خصائص وشروط فن الالقاء .. الأمر الذى حصر مسئولية الممثل فى استخدام صوته فى أداء بعض الانفعالات غيرالمنظمة وغير الدالة على المعانى والرسائل المراد إيصالها إلى المتفرجين .. كما دفعه هذا التركيز على عنصر الصوت الخام وحده إلى الوقوع فى منزلق المبالغة والاصطناع الذى يفقده سيطرته على تنظيم انفعالاته على النحو الذى يمكن به اقناع المتفرج بنوع ما من الصدق الفنى .. ولا غرو أن معظم هؤلاء الممثلين قد وقعوا فى غرام نبراتهم الصوتية .. متناسين أن الصوت ليس الغاية الوحيدة للتعبير عن الشخصية .. وأن هذا الصوت أصلاً ليس جهازاً منفصلاً عن الجسد الذى يحتويه والذى أهمله الممثل المصرى ردحاً من الدهر .. اللهم إلا فى بعض الاستخدامات التى انحصرت فى التوسل بالعينين والحاجبين والجبهة المتقطبة .

غياب الجسد

ولقد أدى غياب الجسد عند الممثل المصرى عبر عصور طويلة الى حرمانه من عنصر تعبيرى يعد مؤسسًا للبلاغة والمجاز المسرحيين .. ذلك الجسد الذى يزود وعى الممثل بأسس معرفية ومهارية فيزيقية وعاطفية .. لقد حرم الممثل المصرى نفسه من اجتياز الاختبار الذى يتيح له التعرف على حدوده التعبيرية الخاصة عندما أهمل جسده .. ولم يكن واعيا ببديهية مؤداها أن ذلك الجسد المعبر أساسا بالفطرة يشكل النواة الدائمة للمقاومة التى تعوق قدراته على التعبيرالدال .

إن عدم اكتشاف الممثل المصرى لقدرات جسده التعبيرية حوّل انفعالاته إلى أنماط أو موديل أو قوالب أكثر من كونها نوعاً من التعبير عن شخصيات إنسانية من لحم ودم يتم إعادة تجسيدها بشكل فنى .. ومن ثم أصبح التعبير الانفعالى للممَثل بمثابة نموذج أو باترون تحول فى مراحل تالية من التطور وعبر أجيال متعاقبة إلى كلشيه يتم التمشى بموجبه لمن يتعرض لأداء نفس الانفعالات فى أدواره !!! .. الأمر الذى أدى أيضا إلى إهمال عنصر الخيال فى عمل الممثل الذى حصر نفسه فى تصوير نماذج جاهزة تم اختبارها وتجربتها من قبل آخرين سبقوه .. عندئذ بات الممثل يذهب إلى أقرب شكل للشخصيه ألتى هو بصدد تأديتها .. فالشرير لابد وأن يتحرك ويتحدث بطريقة ما ويرفع أحد حاجبيه .. ويضع يده علىً صدره متظاهرا بالدهاء كاشفا عن نفسه .. والطيب لابد وأن تتشابك يداه هكذا وهو يبلغ أهل المريض بحقيقة مؤلمة .. والجزار يلوح بيديه فى الفراغ وهو يتحدث ... الخ .. كما أغفل الممثل المصرى ضرورة معرفته بباقى عناصر العرض الأخرى التى تتكاتف جميعها من أجل إيصال رسالة موحدة إلى المتفرج .. وفضلا عن كل هذا ما يذكره هؤلاء الممثلون فى أحاديثهم ولقاءاتهم وسيرهم الذاتية من أساطير خرافية من قبيل المعايشة والاندماج والتقمص .. وما شابه .



الدراما المدرسية القديمة
drama School

يطلق المصطلح على المسرحيات ذات الصبغة التعليمية، والتى تطورت تحت تأثيرات الحركة الإنسانية، وفى بداية تنشيط الحركات المسرحية ببعض بلدان أوربا فى عصرالنهضة. وكان بعض الأدباء يكتبون تلك المسرحيات فى اللاتينية كى يقوم طلبة المدارس بأدائها ممثلة كجزء من المنهج الدراسى. وهذه المسرحيات التعليمية أثرت –بلا شك –على الحركة المسرحية الناشئة خارج جدران المعاهد التعليمية التى كانت تتعامل مع لغة المخاطبة اليومية (انظر : مسرحيات المدارس بإنجلترا).

المفسدون فى المسرح

● نص «أطياف حكاية» للكاتب المسرحى «يس الضوى» قدمه مؤخراً المخرج محمد علام لفرقة منتخب جامعة القاهرة، واحتل المركز الأول فى مسابقات المسرح الجامعى ومثل الجامعة فى مسابقة المهرجان القومى للمسرح خارج المسابقة الرسمية.
شارك المؤلف «يس الضوى» فى الدورة الأولى للمهرجان القومى كمخرج من خلال عرض «مشهد الشارع» لفرقة منشأة ناصر التابعة لثقافة القاهرة.

فؤاد دواره يرصد مظاهر التخريب:

المضحكون ورثة ساعة لقلبك.. استغلوا الشعب وقدموا له أغذية فاسدة!

فى مثل هذه الظروف القاسية كان على الناقد أن يتحول إلى مراقب محايد، مقاتل شرس، يدافع عن وجود المسرح ذاته، ومفهومه السليم الذى كادت الجماهير تنساه. عريضة الاتهام كتبها الناقد المسرحى الراحل «فؤاد دواره» وأصدرها فى كتاب الهلال بعنوان: «تخريب المسرح المصرى فى السبعينيات والثمانينيات» والذى جاء- وقت صدوره- صرخة مدوية فى وجه من أسماهم «قتلة المسرح المصرى» من إداريين وفنانين لعبوا أدوارا مختلفة فى انتكاسة المسرح ومحنته وتراجع دوره.

هذا الكتاب نستعرض أجزاءا منه فى هذا الملف: لنلقى الضوء على الجانب التاريخى من الأزمة، وربما أمكننا من رصد التشابهات والاختلافات بين زمنه المسرحى وما آل إليه مسرحنا الآن.. هل تغيَّر شىء؟ هل مازلنا مصرين على قتل المسرح وتخريبه؟.. هل أثّر الكتاب فى أحد فتراجع عن دوره التخريبى؟ سوف نكتفى هنا فقط ببعض كلام «دواره» ولن نتدخل بشىء.

يقول الناقد الراحل: «لم أجد وصفاً لما حدث للمسرح المصرى خلال السبعينيات والثمانينيات أصدق من التخريب. وهو لسوء الحظ ليس وصفًا مجازيًا- كما قد يتصور البعض- ولكنه وصف مادى واقعى.. فخلال تلك السنوات أحرقت مسارح، وخربت أخرى وبيعت مخلفاتها السليمة إلى القطاع الخاص بأبخس الأثمان، ورممت رابعة وزخرفت بأبهظ التكاليف.. وفى الوقت الذى لا تجد فيه فرق الدولة مسارح تمثل عليها أجّرت بعض مسارحها لفرق القطاع الخاص مددًا طويلة بأجور رمزية.. مما فاحت رائحته حتى زكمت الأنوف ماعدا أنوف المسئولين المصابة عادة بزكام مزمن لا شفاء منه».

جناية التليفزيون

منذ البداية اتخذ التليفزيون فى بلادنا موقف المنافسة، بل التحدى، من المسرح، ولم يكن ذلك نتيجة للمنافسة الطبيعية بين وسيلتين من وسائل الاتصال الجماهيرى، لكل منهما خصائصها ومزاياها الفنية، بل كان نتيجة منافسة شخصية، وطموحات سياسية متعارضة بين وزيرين من كبار رجال الثورة، كان المسرح يتبع أحدهما، والتليفزيون يتبع الآخر. والإشارة هنا إلى ثروت عكاشة وعبدالقادر حاتم.

وأصبح من الواضح أن الهدف من إنشاء كل تلك الفرق «فرق التليفزيون» ليس مجرد تزويد التليفزيون بمسرحيات مصورة، بل تكوين حركة مسرحية ضخمة تنافس فرق هيئة المسرح، وتجرفها فى طريقها، بإمكانات مادية أكبر من إمكاناتها بكثير، وبالاستيلاء على أشهر نجومها وفنانيها.

وكانت أنجح هذه الفرق- فرق التليفزيون- من الناحية الجماهيرية هى فرقة «المسرح الكوميدى» التى تعتبر امتداداً لفرقة «ساعة لقلبك» التى نشأت حول برنامج إذاعى كان يقدمه فهمى عمر فى أوائل الخمسينيات، وقد أغرى نجاحه المشتركين فيه من الممثلين الفكاهيين بتكوين فرقة مسرحي ثم انضم جميع أعضائها إلى «المسرح الكوميدى»... فلما بدأت مرحلة الانكماش ابتداء من موسم «١٩٦٧/٦٦» أصبحوا الأساس الذى قامت عليه فرق القطاع الخاص العديدة.. بما تقدمه من أعمال هدفها الأوحد هو الإضحاك، وقل أن تخلو من هبوط وإسفاف.

إلا نحن!

وفى كل أنحاء العالم الرأسمالى مسارح تجارية، بعضها هازل وبعضها الآخر جاد، ولكننا انفردنا بأن مسرحنا كله هازل.. وبأنه يعتمد فى نجاحه ورواجه على فنانى مسرح الدولة.. ولاحظ أن أكبر منتجيه ومخرجيه من كبار المسئولين عن مسرح الدولة فجلال الشرقاوى عميد المعهد العالى للفنون المسرحية يقدم المثل الفنى الرفيع لطلابه- أمل المستقبل- بتملك وإدارة فرقة تجارية رائجة!!

■ «و» السيد راضى مدير «المسرح الكوميدى» المسئول عن الارتفاع بفن الملهاة يملك ويدير ويخرج لفرقة تجارية أخرى تقدم نفس اللون التجارى بمستوى أرقى مما يقدم مسرح الدولة الذى يديره!!

■ سمير العصفورى مدير المسرح التجريبى الوحيد فى بلادنا، لا ينتهى من إخراج مسرحية ليونسكو حتى يكون قد شرع فى إخراج مسرحية تجارية للقطاع الخاص من طراز «هالو دولى» و«العيال كبرت»!

■ حسن عبدالسلام صاحب الدور الريادى فى مسرح الثقافة الجماهيرية والأعمال الجادة فى مسرح الجيب والمسرح الغنائى تعرض له ثلاث مسرحيات تجارية هازلة فى وقت واحد!!

■ حتى نبيل منيب الذى عاد أخيراً من بعثته لم يكد ينتهى من إخراج «دماء على ملابس السهرة» حتى اقتنصه المسرح التجارى ليخرج له «حاول تفهم يا زكى» بأسلوب هز المؤخرة والوسط والنكات الخارجة!.

فضائح مسرحية

■ إسدال الستار بعد عشر دقائق فقط من رفعه فى المسرح القومى، وفى حضور رئيس الوزراء بحجة عدم وصول المطرب، فى مناسبة الاحتفال بمهرجان شوقى وحافظ، وعرض مسرحية مجنون ليلى التى لم تعرض.

■ تشكيل لجنة للتحقيق فى المبالغ الطائلة التى أنفقت على ترميم المسرح القومى، ونرجو ألا تنتهى بفضيحة أخرى، خاصة إذا عقدت مقارنة بين هذه المبالغ والمبالغ التى يتكلفها بناء مسرح جديد فاخر، فى زمن أقل.

■ إغلاق وبيع مقاعد وبعض مُعدَّات مسرح محمد فريد بثمن بخس لإحدى فرق القطاع الخاص، مما ترتب عليه توقف فرقة المسرح الكوميدى التى يديرها السيد راضى «........» الذى يجمع بين إدارة هذه الفرقة الحكومية وملكية وإدارة فرقة إخرى منافسة من فرق القطاع الخاص، وهو ما لابد أن يتعارض ويتناقض مع واجبات وظيفته الحكومية، ومصالح الفرقة التى يديرها!!

الشرقاوى قاتل مع سبق الإصرار

■ «تقرير رسمى قُدِّم لمجلس الشعب: (فى حقبة لا تزيد على ٢١ عاما) استغنت هيئة المسرح عن قرابة عشرة مسارح للقطاع الخاص»..

هؤلاء المضحكون

وإذا كنت فضيحة «مجنون ليلى» قد فجرت أزمة القطاع العام فى المسرح، فإن فضيحة الممثل سعيد صالح قد فجرت أزمة القطاع الخاص، وكشفت عن هبوطه الفنى والأخلاقى، والسموم القاتلة التى يشيعها فى عقول مواطنينا، والقيم المنحلة التى يرسبها فى وجدانهم وسلوكهم وأساليب تعبيرهم.. فهذا ممثل أقبلت عليه الجماهير الطيبة وشجعته، فلم يقنع بما حققه من نجاح وما حفلت به مسرحية «لعبة اسمها الفلوس» من مواقف الفكاهة والإضحاك، فظل يضيف إليها كل ليلة نكاتاً وعبارات يرتجلها حتى أفسد بناء المسرحية، وتجاوز الخروج عن نص المسرحية إلى الخروج عن الآداب العامة.. وحررت الرقابة على المصنفات ثلاثة محاضر بمخالفاته فلم يرتدع، ومضى فى إضافاته، فتفوه بعبارات جارحة، لا يمكن صدورها إلاَّ فى البؤر والمواخير هى لا تمثل حالة خاصة أو شاذة فى مسرح القطاع الخاص، بل هى شىء عادى ومألوف ويتكرر كل يوم.. وما حدث بعد ذلك أثناء التحقيق والمحاكمة لا يقل خطراً عن الجنحة نفسها، فقد تضامن مع سعيد صالح عدد من زملائه من نجوم الإضحاك، وملأوا الصحف بتصريحات غريبة، وخطب بعضهم فى المحكمة، بل بلغت بهم الجرأة إلى زيارة القاضى فى بيته!... وخطورة هذه التصرفات تتمثل فى أن هؤلاء المضحكين قد تصرفوا كأصحاب النفوذ الذين يعتقدون أنهم بحكم علاقاتهم الخاصة ببعض كبار المسئولين قد أصبحوا فوق المساءلة القانونية، تماماً كتجار الأغذية الفاسدة، وليس فى هذا أى غرابة، فكلا الفريقين استغل الشعب وقدم له غذاء فاسداً.

وهناك فضائح أخرى أصبحت مألوفة من كثرة تكرارها، كإعلان قطاع المسرح عن مسرحيات لا تقدم أبداً، وتتكلف هذه الإعلانات آلافا مؤلفة من الجنيهات، وكاضطرار المخرجين إلى تعديل طواقم مسرحياتهم ست أو سبع مرات قبل ظهورها، هذا إذا قدّر لها أن تظهر.. ثم توقف العرض فجأة بسبب غياب أحد الممثلين، لارتباطه بالتمثيل فى أحد مسلسلات الخليج، وكتقديم عروض تكلفت آلاف الجنيهات أمام مقاعد خالية، ولأيام قليلة لا تتناسب مع تكلفة العرض.

«من سوء الحظ أن هناك عناصر عديدة تتعارض مصالحها مع نهضة المسرح المصرى، كما تتعارض مصالح فئة كبيرة من الجزارين مع توفر اللحوم الجيدة المدعومة فى الجمعيات الاستهلاكية ووصولها إلى المواطنين دون مشقة».

«... البيروقراطية المتحجرة المسيطرة على قطاع المسرح.. وبقية أجهزتنا الثقافية وما يصحبها عادة من حرص على استئثار بالنفوذ والسلطان ومركزية القرار، وما يتبعه من تواكل وتعقيدات وحرص على المظهريات، وعجز واضح فى العمل الثقافى المثمر، الأمر الذى أدى إلى ظهور عدد من المثقفين الانتهازيين الذين يتعاملون مع الثقافة من خلال علاقاتهم الشخصية بكبار المسئولين، ولا يهمهم من المناصب التى يشغلونها بالإضافة إلى أعمالهم الأصلية، إلاّ ما توفره لهم من جاه ونفوذ وميزات مادية وأدبية، أقلها فرض إنتاجهم الغث لسنوات غير قليلة على جمهور مسرح القطاع العام، فكانوا من الأسباب المباشرة لنكسته الأليمة».



تضخم الجهاز المالى والإدارى للبيت الفنى للمسرح حتى أصبح يقابل كل فنان ثلاثة من الإداريين، يمثل مجموع مرتباتهم وبدلاتهم ومكافآتهم النسبة الكبرى من ميزانية قطاع المسرح بالقياس إلى أجور الفنانين وميزانية الإنتاج الفنى.

إن كبار المسئولين عن الثقافة لا يستفيدون من أخطائهم، ولا يعاقبون مرتكبيها، بل على العكس يكرمونهم، ويعهدون إليهم بأكبر المسئوليات .. فها هو ذا الفنان الكبير سعد أردش، لم يُتح له أن يحدث تطوراً ملموساً فى قطاع المسرح خلال فترة ولايته، فإذا به يضع قنبلتين زمنيتين موقوتتين لتنفجرا فى وجه من يخلفه، تمثلت الأولى فى إنفاقه كل الميزانية المتبقية فى القطاع على عروض صيفية بالغة الرداءة «حاجة تجنن» و«احترس من البوية» و«شباب على طول»، والأخرى تعاقده مع الفنانين الكبيرين «سميحة أيوب» و«عبدالله غيث» على بطولة «الوزير العاشق» نظير أربعة آلاف جنيه لكل منهما، وهى سابقة ليس لها نظير فى القطاع وقتئذ ترتب عليها مطالبة العاملين فى «إيزيس» بنفس المعاملة، فتوقفت التدريبات، والله وحده أعلم بالآثار الوخيمة التى ستترتب على هذه السابقة من زيادة فى تكلفة العروض، وتعلل كبار الممثلين بها للامتناع عن العمل ورغم ذلك كافاة المسئولون بأن عهدوا إليه برئاسة اللجنة العليا للمسرح.

■ «وهاهو ذا المخرج أحمد زكى الذى اقترنت فترة ر ئاسته لقطاع المسرح بأكبر قضية رشاوى واختلاسات عرفتها أجهزة الثقافة، من خلال ترميم مبنى المسرح القومى الذى تكلف أربعة ملايين جنيه، ومع ذلك- لم ينته التحقيق بعد- ١٩٨٥ فقد كافأه المسئولون بعضوية اللجنة العلياة للمسرح، كما أسندوا إليه إخراج مسرحية «عرابى» بميزانية تفوق المائة ألف جنيه».

■ والفنانة القديرة سميحة أيوب التى شهد «القومى» فى عهدها أكبر فضيحة فى تاريخه، حينما ارتفع ستاره عن «مجنون ليلى» بِحضور رئيس الوزراء وكبار المسئولين، وإذا به يُسدل بعد دقائق لعدم وصول بطل المسرحية. ثم اتضح من التحقيقات أن المسرحية نفسها لم تكن معدّة إعداداً كاملاً للعرض، كافأها مسئولو الثقافة بإعادتها إلى منصبها وعضوية اللجنة العليا للمسرح بالتبعية.

إساءة لسمعة مصر،

مازالت الرقابة على المصنفات الفنية فى بلادنا تطبق قوانين عنيفة تعتبر السياسة فى المسرح والسينما رجسا من عمل الشيطان، وتتعامل مع كل نقد للسلبيات باعتباره وكأن سمعة مصر فى رقة شرف العذراء فى العصور الخوالى يمكن أن يجرحها النسيم.

على أن كل هؤلاء المتهمين ما كان من الممكن أن ينالوا من المسرح المصرى لو أن أبناءه أخلصوا فى حبه وتفانوا فى الدفاع عنه كدفاعهم عن أنفسهم ومصالحهم الخاصة.. والكارثة تحدث حينما تطغى المصالح الخاصة على كل ما عداها، وهذا للأسف الشديد ما آل إليه حال معظم فنانى مسرحنا أثناء لهاثهم الذى لا يكاد ينقطع بين استوديوهات أوروبا والإمارات العربية والخليجية، حيث يعيرون أصواتهم وأجسامهم المدربة لمسلسلات فارغة من كل محتوى فكرى أو إنسانى.

بشكل محدد

أتجه بحديثى بشكل محدد إلى ستة من كبار فنانى مسرحنا، قد تختلف معهم حول بعض أعمالهم ومواقفهم، ولكننا لا يمكن أن نختلف حول قيمتهم الفنية وإضافاتهم الأصيلة إلى تراثنا المسرحى هؤلاء الستة هم: حمدى غيث، نبيل الألفى، سعد أردش، كمال ياسين، كرم مطاوع، جلال الشرقاوى.. إن أيا منهم لم يقدم شيئاً طوال السنوات الأخيرة ١٩٨١ باستثناء «الشرقاوى» الذى أنشأ فرقة تهريجية هازلة و «ياسين» الذى أخرج مسرحية أو أكثر « من النوع نفسه» فى حين انشغل «الألفى» و «غيث» بالمناصب الإدارية، أمَّا «مطاوع» و «أردش» فقد آثرا الهجرة إلى بعض الأقطار العربية.. أليس من حقنا أن نعتبرهم مشتركين فى جريمة قتل المسرح المصرى، وإذا كان هذا حال جيل الأساتذة الذين يدرسون فن المسرح فى المعهد العالى فماذا تنتظر من الأجيال التى يخرّجونها.

قاتل مع سبق الإصرار

«.. إن فى الباقين بقية من أمل يمكن أن تحركهم للدفاع عن أنفسهم والقيام بواجبهم نحو المسرح، أمَّا «جلال الشرقاوى» فركن ركين من أركان المسرح التجارى الهابط الذى نقاومه: ومن ثم فهو قاتل مع سبق الإصرار والترصد، وبلا أمل فى التوبة والعودة إلى طريق الفن الصحيح.

«إن غالبية ممثلى مسارح الدولة لا يريدون أن يمثلوا، ولا تقل إنهم ممثلون لأنهم يمثلون فى السينما والإذاعة والتليفزيون، فأنا أحدثك عن ممثلى مسرح الدولة، وعملهم الأصلى هو التمثيل فى مسارح الدولة.

إن أحداً لا يكره أن ينتشر ممثلونا فى كل تليفزيونات العالم، ويحققوا بعرقهم ومواهبهم أعلى المكاسب والأرباح.. ولكن ما نعترض عليه هو أن يتم ذلك بهذه الصورة العشوائية التى كادت تقوض مسرحنا، وكادت تحول ممثلينا إلى سلع فى السوق تطبق عليهم قوانين العرض والطلب دون حسيب أو رقيب، بصورة كثيرا ما تتعارض مع كرامتهم وكرامة بلادهم.

محمود الحلوانى

قال إنه مريض بالاكتئاب المسرحى

سمير العصفورى : مش عايز حاجة.. ومش خايف من حد

كعادته يمتلك قلقًا فنياً يقوده فى كل مرة إلى إبداع جديد، كما يصحبه التمرد على تقاليد المسرح المتكلسة، يخوض حرباً دائبة من أجل المسرح وفنونه، يحلم دوماً بمجتمع يعشق الفرجة المسرحية، إنه سمير العصفورى أحد رموز المسرح المصرى والعربى ممن أسسوا لبنة صلبة فى صرح «أبوالفنون». الحوار مع العصفورى ليس إطلالة على التاريخ وحسب، إنما نافذة نطل منها على مستقبل المسرح، فهو واحد من رواده الذين لم ينضب خيالهم، لا يزال متحمساً، فتياً، طراحاً للأفكار، ومازال يصرخ من أجل التشبث بما تبقى من أشياء جميلة فى المسرح المصرى.

● إلى أين يتجه مسرحنا الآن؟

– نحن أمام اختيارين، الأول: أن نلجأ إلى مخاطبة شديدة الحماس لمسرح الأقاليم، وهو الشجرة الوارفة التى أظلتنا جميعًا، وكانت السبب فى وجودنا، نحن أوراق وزهور نبتت من هذه الشجرة، وها نحن وقد وصلنا إلى تجربة مسرحية كبيرة، نرى هذه الورود وقد أصبحت صناعية موضوعة فى «قصارى» أو فى متحف لتصبح ذكرى، وفى ظل هذا الجو أرى أنه لا تزال هناك نباتات مورقة وأخرى قادرة على الإنبات فى أقاليم مصر، فالأقاليم مازالت تمتلك القدرة على العطاء، كما أن الناس لا يزالون هم الناس، بمعنى أن الجمهور والكتَّاب والمخرجين لا يخرجون إلا فى سياق إنسانى صحيح، لذا علينا أن نبدأ التجربة من أولها لتقديم ظاهرة المسرح باعتبارها حقًا اجتماعياً فى وسط اجتماعى.

● ألا ترى أن الدعوة إلى تقديم الظاهرة المسرحية بهذا التوصيف تأخرت كثيراً مقارنة بتاريخ المسرح المصرى؟

– ربما تكون الدعوة إلى ظاهرة المسرح كحق اجتماعى قد تأخرت، لكننا يجب أن نواصل إنعاشها بعد أن انتعش التنافس بين المسرح والتليفزيون والسينما، فضلا عن الأعمال المسجلة، وما استجد من وسائط الميديا الحديثة والفضائيات.

● كيف يتم انعاش الدعوة الي عودة الظاهرة المسرحية؟

– كان العظيم «آرثر ميللر» من أوائل من شعروا بحس التنافس بين المسرح ومباريات كرة القدم، وكان يحلم أن يتحول مسرحه إلى مسرح محاط بحماس شديد كما يجرى فى مباريات كرة القدم، وكان يرى أن هذه المباريات تستولى على أفكار الجماهير، ويحضرها آلاف المشجعين، وإذا كانت هذه المباريات تعد وسيلة للفرجة، فأين البقية الباقية العاشقة للمسرح؟.

● ألا ترى- إذن- جمهوراً متابعًا للظاهرة المسرحية؟

– هناك مجموعة من عشاق المسرح لا يحركها سوى دوافع ذاتية، ومنها مجموعات الهواة، والمجموعات الحرة، لكن حينما ننظر للمسرح البديل فسنجد أن ظاهرة المسرح الخاص قد انكمشت إلى درجة الضمور، وكذلك فإن مسرح الدولة فى حالة انكماش، وإمكاناته معرضة لتهديد دائم من خلال نجومه وانصافهم.

> ليس لدينا مسرح حقيقى لكن عندنا «فرجة»

● وماذا نفعل فى انكماش مسرح الدولة وضمور المسرح الخاص؟

– لدينا جيش احتياطى للمسرح المصرى هو جيش الأقاليم، فالفرص بالنسبة لهؤلاء ستكون كبيرة فلا حاجة كبيرة بالنسبة له إلى الميكنة، كذلك فإن لديه جموعاً ضخمة من المريدين والمحبين والمشاركين من عشاق المسرح.

● إذن أنت ترى مستقبل المسرح فى الأقاليم؟

– لابد أن نعطى الراية لهذا المسرح كى يكون موجوداً لأنه الوحيد الذى سيدافع عن الظاهرة المسرحية.

● ألمح فى كلامك الإقرار بعدم وجود مسرح لدينا ؟

– نعم ليس لدينا مسرح بالمعنى الحقيقى نقوم بدعمه، لكن لدينا «فرجة»، متعة إضافية، فحينما نقارن مقارنة تعددية سريعة، سنجد أن عاصمة مهمة مثل لندن بها رواج مسرحى كبير، ولا يوجد بها مسرح، به مقاعد شاغرة، ولا يوجد بمسرحهم إسفاف.

● لكن المسرح لديهم جزء من ثقافة مجتمع؟

– نعم أعلم أن هذا المسرح مكون أساسى من بيئة المجتمع ومن ثقافة الأمة، وهو أيضًا جزء من اقتصاد الدولة، وأن هناك تعاونًا بين وسائل المواصلات والإعلام ورجال الأعمال، فضلا عن الترويج الثقافى، وأن المسرح عندهم أصبح بمثابة الشعيرة، وأنه ولد فى مجتمعاتهم من الناس وتجمعاتهم فى الاحتفالات، لذا فقد أصبح عقيدة، وتربية، فهو عندهم ضرورة قصوى لا يمكن الاستغناء عنها.

● إذن فأين المسرح المصرى من انشغالات الإنسان اليومية؟

– أنا أسال معك نفس السؤال، وأسأل أين الكُتَّاب، وأنا لا أتهم زملائى الذين يعملون ويكتبون ويحاولون فى مجال المسرح، لكننى أنحنى لهم احترامًا، فقد حاربنا وكافحنا كثيراً فى كيان مهم اسمه مسرح الثقافة الجماهيرية، وحاربت قبلنا أجيال، وهناك ناس اجتهدوا واحترقوا فى هذا الفناء الذى أسميه الجبهة المسرحية الصامدة حتى أصبح لها علامات ورموز وأصبحت على الخريطة.

● وهل هذا يكفى لإنعاش المسرح المصرى وإخراجه من كبوته؟

بالطبع لا لأن هذه الجبهة تحتاج إلى مزيد من الصراع لكى تكون موجودة بالفعل ، فلايجب أن توجد كرقم وحسب أو نتيجة ادعاءات بعض المحدثين الذين يعتبرون هذه الظاهرة ضمن نشاطات متعددة ،لا لا، فنحن لا نريد رقماً جديداً فى سلسلة الأنشطة المتعددة وإنما نريد نشاطا أفاد منه ملايين المشاهدين .

● إذن أنت ترى دوراً اجتماعياً مهماً للمسرح عليه أن يقوم به ؟

هذا هو السؤال ، فهناك أهمية كبيرة له ونحن ندير حوارًا متسعًا وشاملاً عن مستقبل مصر الآن، كذلك ونحن نناقش أهم حاجة فى حياتنا، وهى الدستور، وعلينا أن نتساءل ما علاقة المسرح بهذه القضايا وغيرها ، فمؤسساتنا الثقافية ليس لديها مخططا لطرح هذه القضايا المهمة ضمن برامجها كما لنا أن نتساءل: ماذا أعددنا لجذب أطفال مصر إلى عشق ما يسمى بالحفل أو التجمع المسرحى، وماذا اعددنا لكى يكون لنا بروز مسرحى على المستويين العربى والعالمى.

● ألمح فى كلامك نبرة حزينة وأنت تتحدث عن الحلم بمسرح حقيقى للمواطن المصرى ؟

أحلم بمسرح نفخر به ، لكننى لست وحدى الذي أصيب باكتئاب مسرحى وهناك فريق كبير من عشاق المسرح قد أصيبوا بهذا النوع من الاكتئاب ، ولا أريد أن يرد أحدهم ليقول "وانتو كنتوا فين " وإلا سنرد بقسوة «إحنا موجودين » وكنا نحارب وما زلنا نحارب ، لكننا نحارب ظروفا استثنائية ، واقتصادية صعبة.

● وما الذى يفعله عشاق المسرح فى ظل هذه الظروف التى تحدثت عنها؟

مرة أخرى أذكر من يقومون على أمر جريدة "مسرحنا إن الثقافة الجماهيرية تملك جيشا احتياطيا، وأنه لايزال الشعلة التى تستطيع أن تنير الطريق للناس، وذلك عبر اتصاله بالجماهير، وهذا المسرح يستطيع أن يعيد رفع الراية لتكون خفاقة ، خاصة وأن لمسرح الأقاليم جماهير واسعة.

● هل يمثل المسرح المصرى واقعنا بقضاياه الأنية ؟

قد يمثل مسرحنا الواقع المعاصر بجرأة انتحارية تؤدى الى إيقاف العروض أو إلغائها ، وهو فعل يشبه الإمساك «بواحد فتوة » للقيام بضربه ، طبعاً لن يسكت إنما سيقوم «بطحنى» بالتأكيد، وهذا نوع من التصدى أسميه البلطجة الفكرية ، وهذا فى رأيى قصر نظر لأنه لا يحل المشكلة ، فالمسرح يقوم فى أساسه على الجدل الطويل ، والحوار المتصل.

● فى هذا السياق ألا ترى دوراً جماليا للمسرح ؟

المسرح هو المسرح ، فلو لم يقم بدور يصب فى مجرى إيجابى فإنه سيدخل بنا فى استراتيجيات قوية ، كما أن هناك دوراً فى إضافة الجمال والقدرة على تبصير المواطن بالجمال عن طريق رصده للقبح ، وهو ماسيجعل المواطن يتخذ موقفاً لصالحه.

● كيف تقيم ما يقدم من مسرح فى هذا الإطار ؟

أنا لا أحب الحكم على الأعمال المسرحية بشكل أحادى ، فعندما يطرح عرض ساخن بإبرازه لنقاط ضعف يقوم بإيضاحها أو فضحها ويحقق نجاحاً ، فلا يجب أن نتهمه بأنه مبتذل ، فهذا الحكم يعد عجزًا من الذين أصدروه ، وعندما نقدم عرضاً شديد الصرامة و الفجاجة ، ويعد من مخلفات الماضى ، بمعنى أنه مجرد تحفة زمنية لأ قيمة لها ، ففشل مثل هذا العرض مع الجمهور يعنى أن هذا العرض قد انتهى وانتهت صلاحيته.

● ألا تؤمن بوجود عروض تقوم على مناقشة الماضى ؟

العرض المسرحى حالة من حالات التجدد ، فى الجمهور ، الحوار، النقاش ، فلا يوجد عرض فى العالم غير قادر على التجديد والعودة إلى الحوار ، فعودته تعنى العودة إلى حوار متجدد ، وعندما ينتهى زمنه فإنه سيعود إلى زمنه الذى انقرض إلى أن يبعث من جديد ، فلست مؤمنا بعرض يناقش الماضى أو ظروفه ، عرض يناقش الماضى يبقى «عرض مالوش لازمة» ، فعلى العرض المسرحى أن يتحاور مع اليوم ، وليس معنى ذلك الأفكار ولاتجاهات المعيشة ، فللمسرح دور تنويرى لايجب أن نغفله ، ولا بأس أن يكون له دور تقليدى ، لكن أياً ما يكون فالمسرح بلا جمهور لا يعد مسرحا.

● إذن أين موقعنا على خريطة المسرح الآن ؟

ليس لنا موقع على الخريطة المسرحية ، كنا فترة من الفترات ، الستينيات و السبعينيات على وجه الخصوص نبرز بما لنا من تجارب مسرحية ، فقد كان لدينا مسرح رائد ، له جمهور ، وكان كثير من كتابنا هم نجوم المهرجانات ، كما كان توفيق الحكيم أكبر كاتب يقدم على خشبات المسارح العربية ، وكذلك ألفريد فرج ، كما كان هناك انتشار لنصوص نعمان عاشور ومحفوظ عبدالرحمن ، وغيرهم ، لكننى أعتقد أن المسرح العربى قد استغنى عن الكثير من كتابنا.

● كيف حدث ذلك وبهذه الصورة ؟

لم يكن هناك مهرجان مسرحى عربى دون مشاركة سميحة أيوب ، كرم مطاوع ، سعد أردش سمير العصفورى، ومن النقاد د. نهاد صليحة ، فؤاد دواره ، نبيل بدران .. إلخ ، وبدون هؤلاء لم يكن يكتب لهذه المهرجانات النجاح ، أما اليوم أنا لا أعرف أين تقام هذه المهرجانات ولا أعرف من الذى يذهب إليها، وهل هم من رموز المسرح حقاً أم ليسوا من رموزه ، أعتقد أنهم «مش كده»!!

● أنت تتحدث عن ماض راح ؟

حينما أتحدث عن مخرج مثل عبدالرحمن الشافعى الذى اقتحم مهرجانات فرنسا بمتقال وبالآلات الشعبية ، وكذلك أنا ويسرى الجندى حينما اقتحمنا المهرجانات العربية بأبى زيد الهلالى سلامة وعنتر ، حيث كنا نقدم ملمحًا مسرحيًا بارزًا له أهميته ويمثل حركة تطور شابة ، كما يمثل حركة هوية واضحة لتفسير التراث ، وهناك بعض التجارب التى حققت نجاحا على مستوى المهرجانات الدولية والعالمية ، لكن اليوم لم نعد رقم (١) على خريطة المسرح العالمى و العربى أيضا.

● هناك مجموعة من الفرق والأشخاص لايزالون يمثلون مصر فى المهرجانات ؟

– نعم سنسمع صراخًا كبيراً من الجماعة «بتوع» السفريات ، وهم يريدون السفر دوماً إما بدعوة خاصة أو نتيجة للعزومات التى يقيمونها فى القاهرة مع الكرم الذى يقدمونه ، وهم لا يمثلون أى تيار . أين نحن الآن والهيئة العالمية للمسرح تتحدث عن المسرح فى بنجلاديش ، وتذكر إسرائيل !! دون أن تذكر سطرًا واحدًا عن المسرح المصرى ، طبعا الكلام الذى أقوله سيحسبه على الجماعة « المستوظفين المتأففين » ، لكن كلامى كلام رجل ترك الخدمة رسمياً ويتحدث بأمانة ويرصد بصدق، عموماً أنا « مش عايز حاجه ومش خايف من حد».

● هل لديك أطروحات لتفعيل مسرحنا ؟

لا يوجد واحد يستطيع أن يفرض حاجة على غيره، الظرف المسرحى يأتى وحده ، ولا يمكن أن نستعيده عبر التنفس الصناعى ، ومن رأيى أن مهرجان المسرح التجريبى يعد عملاً مهماً لكنه ليس الحل الوحيد ، والمسرح التقليدى بحاجة إلى إعادة نظر ، وهناك تجارب كثيرة متلاحقة لكنها تمثل الفشل بعينه رغم عرضها على أكبر مسارح للدولة لكن مستواها من ناحية الفكر والمفهوم والأداء لا يصل إلى مستوى المسرحيات التى يقدمها طلبة الجامعة .

● وماذا نفعل أمام توصيفك لحالة الفشل المسرحى التى نعانى منها ؟

– المطلوب تخطيط استراتيجى مسرحى يتجاوز الموقف الجاهل ، فلا توجد مناظرات علمية على مستوى رفيع ، ولا توجد مناقشات مسرحية جادة ومبتكرة ، يعنى لا يوجد من يشغل نفسه بما يحدث من تطورات فى العالم ، فما كان فى الماضى كان الماضى، ولايمكن استعادته كما كان يتم ، من هنا لابد من نظرة أكثر عصرية و التحاما بالجمهور ، فمن ينظر إلى ما يقدم من عروض تحت ادعاء الأمانة والأكاديمية سيجدها عروضا فاشلة ، ويمكن أن نرصد خلال موسم واحد مجموعة من العروض المتجاورة المتدنية التى تمثل كوارث مسرحية .

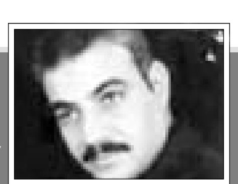
● إذن ما الذى سيتبقى للمسرحيين لو ضاع المسرح ؟

ولا حاجة ، لن يبقى لهم حاجة ، سيجلسون ليجتروا الذكريات مثلما أجتر ذكرياتى وأرصدها الآن كأى إنسان هاو للمسرح ، ذكرياتى وأنا شاب فى بورسعيد ، ثم جامعة عين شمس ، ثم تعلمى للمسرح بالمعهد العالى للفنون المسرحية ، ثم طى المسافة إلى فرنسا لأتدرب ثم العودة حتى يصل بى الحماس للعمل فى صفوف شباب الثقافة الجماهيرية والجامعة ، لأعمل بعد ذلك مع كبار نجوم المسرح فى مصر ، وأقود بعدها مسيرة مسرح الطليعة لمدة ٣٠ عاماً.

● ألا يوجد من يكمل هذه المسيرة الطويلة ؟

الآن أنظر فلا أجد من يكمل المسيرة ، فهناك ضمور ، ولا توجد كوادر حقيقية تدير استمرار المسرح بشكل أو بآخر، فالمسيرة كانت ضخمة وعالية الصوت ، ربما كانت الظروف الفكرية مختلفة ، وفى اعتقادى أن ذلك هو السبب الرئيسى فى حالة الخمول التى تنتاب المسرح ، فالظروف الاقتصادية صعبة ، فلا يمكن لموظف يجاهد من أجل الحصول على «القرش» أن يدفع ما تبقى فى جيبه ليذهب للمسرح أو ليشترى كتابا فالمناخ لا يشجع على الحركة المسرحية.

حاوره: جمال عمر



المثل «محمود الشوبكى» انتهى مؤخرًا من المشاركة بالتمثيل فى العرض المسرحى «منمنمات تاريخية» لفرقة بنى مزار المسرحية.. منمنمات كان أ حد عروض الثقافة الجماهيرية بالمهرجان القومى للمسرح المصرى، وهو من تأليف سعدالله ونوس والإخراج لحمدى طلبة.

«كاليجولا» ولع بأفلام الأربعينيات وصورة شكلانية مبالغ فيها وأداء تمثيلى مهتز وفهم ملتبس لنص كامى.. كل حاجة بايظة

إذا ما كان هناك مثير بحق فى عرض «كاليجولا» لسامح بسيونى فهو كون العرض أشبه ما يكون بالكرة التى تتحرك بين عالمين فى رحلة أبدية.. ذلك أن كل عالم من تلك العوالم التى يحاول العرض التلاقى معها يمتلك من الطاقة ما يجعله كفيلاً بامتصاص تلك الطاقة التى يبعث بها العالم المقابل وتعطية من القوة ما يجعله قادراً على فتح مساحات من خطاب العرض لصالحه.

١ - عالم المافيا

إن العرض يطرح حالة هوس بالصورة النمطية لعالم الجريمة المنظمة فى هوليوود بل إنه يحاول بناء علاقات بين ماضى ذلك العالم وحاضره دون التوغل فى تفاصيل ذلك العالم.. من خلال المقابلة بين الإطار الأربعينى الذى تمتاز به ملابس معظم الشخصيات التى تحيط بكاليجولا.. أو كلها تقريباً، والتى تبدو فى أفضل صورها فى نموذج «شيريا» الشخصية التى تبدو بصرياً وكأنها خارجة من مشهد سينمائى لفيلم أمريكى من زمن الأربعينيات أو الخمسينيات على أقصى تقدير، وفى المقابل نجد «كاليجولا» الذى يرتدى ملابس العصابات المعاصرة.

ربما يكون ذلك مجرد تأويل ممكن لتحليل ذلك الحنين المرضى لعالم الأربعينيات أو حتى الصراع بين التقليدية والتصور.. إلخ لكن ذلك التأويل يجد ما يدعمه فى العرض من خلال الموسيقى المعدة عن أفلام سينمائية كانت تتعامل مع تلك العوالم مثل «الأب الروحى.. لفرنسيس كابولا».

وعلى ذلك وإذ ما اتبعنا ذلك التأويل فسنجد أن ذلك الصراع الدائر بين «كاليجولا» وعالمه أقرب ما يكون إلى صراع بين طريقتين فى فهم العالم والنظر إليه أو بين زمنين.. إلخ.

وبشكل ما فإن الأفكار المطروحة كلها سواء ساقتنا من الحنين إلى ذلك النمط السينمائى أو انطلقت من الصراع وانتهت إلى ذلك الحنين فإنها وفى النهاية ستكشف لنا عن رؤية إخراجية ترى أن الصراع الأساسى فى «كاليجولا» هو صراع فكرى بين نمطين من التفكير فى العالم.. وأن العالم أقرب ما يكون فى صراعه مع الفرد المتمرد (بالعائلة - العصابة) التى يتحول حاكمها إلى مدمر لها.. فهى تدافع عن وجودها ولو بقتله..

إننا نحيا فى عالم مافيا إذن.. عالم يمارس العنف بشكل يومى ومعتاد إلى أقصى حد لكنه على استعداد لأن يقوم بتدمير قيادته إذا ما خرجت عن معدلات العنف المعتادة وذلك رغم تقديسه للعلاقات التراتبية التى تحكمه..

ولكن ما علاقة ذلك بكاليجولا كامى..؟

٢ - كاليجولا

إن كاليجولا كامى تنطلق من ذلك التشاؤم المبدئى بالعالم.. تشاؤم ولدته الحداثة التى جاءت كرد فعل لذلك التفاؤل الرومانسى بالإنسان ودوره فى العالم وقدرته على بناء عالم يتسم بالعقلانية والقيمة..

ولعل هذا هو التحدى الحقيقى الذى يواجه كاليجولا.. تحدى اكتشاف عبثية تلك الأفكار ولا عقلانيتها وكونها أقرب ما تكون إلى الوهم فى مقابل واقع الممارسة البشرى العنيف والمهدد دوماً بالموت والفناء..

إن كاليجولا كامى يدخل فى صراع عنيف مع كافة الأوهام والأفكار الثابتة عن قيمة الإنسان ومنجزه.. صراع لا يفضى إلا إلى تدمير ذلك التفاؤل وتدمير ذاته فى النهاية لأن الخلاص هو محض أسطورة..

ومن هذه المقدمة نجد أن العرض كان على الجانب الآخر من العالم فهو لا يرى كاليجولا ولا يرى أن العالم هو ذلك المكان المخيف والقاسى الذى يصوره لنا «كامى» بل إنه إمكانية للتغيير وإمكانية للصراع فى سبيل التلاقى بين عوالم متنوعة..

وهو ما انعكس فى هشاشة الإعداد المسرحى الذى لم يستطع أن يمسك بالعصب النابض فى النص واكتفى بالتتبع الظاهرى للحدث الدرامى.. وهو ما انعكس فى حالة الغموض وعدم وضوح الدوافع التى قادت كاليجولا إلى ذلك الفعل العنيف الذى قام به..

وبالتالى فإن العرض لم يستطع رؤية كامى أو الاقتراب منه بل جاء أقرب ما يكون - فى علاقته بالنص - إلى علاقة التجاور معه دون التوغل فى مساحات الفكر التى يطرحها النص سواء بالسلب أم بالإيجاب..





ومن هنا جاءت الصورة الشكلانية المبالغ فيها التى ساءت العرض والتى فشلت فى تقديم كاليجولا كامى وإنما انطلقت إلى تفتيت العالم والتعلق بأهداب تلك الأفكار العامة والخفيفة التى لا ترى فى عالم كاليجولا سوى منطلق ولا ترى فى عالم الحنين إلى نمط سينمائى أمريكى سوى إطار جمالى يمكن الانطلاق منه وإليه.. دون الدخول فى إشكاليات التفكير فى قيمته أو هدفه أو الثمن المدفوع فى سبيل تحقيق ذلك التجاور بين نص كاليجولا والإطار الشكلى المستوحي من الأنماط الهوليودية.. ذلك التجاور الذى لا يرغب فى بناء علاقات بين تلك العوالم أو التفكير فيها وهى فى حالة تجاور.. بل إنه تجاور لا يرى سوى ذاته.. أو بمعنى آخر يرى أن أفضل ما يقدمه هو تحقيق ذاته.. وهو ما يعكس حالة الخواء التى تلى ذلك التجاور وتقبع خلفه..

لقد انعكس ذلك على كل عناصر العرض الأخرى بداية من الأداء التمثيلى الذى جاء مهتزا وغير قادر على الاقتراب من البناء النفسى أو الفكرى لشخصيات النص.. أو حتى الهروب التام منها.. فعلق الممثلين - فى أغلبهم - فى منطقة رمادية وصلت إلى ذروتها مع (هيثم) الذى أدى شخصية كاليجولا والذى لم يقدم سوى انفجارات انفعالية تشى بعدم اقتراب ولو من بعيد من البناء النفسى والعقلى لشخصية كاليجولا.. عند كامى. وكذلك الحال بالنسبة للممثل الذى قام بأداء شخصية «شيريا» والذى سقط بدوره فى الإطار الشكلى - الذى سبق الحديث عنه - والذى هو أقرب ما يكون إلى صورة النمط السينمائى لشخصية رجل العصابات متلبساً كلمات شيريا نقيض كاليجولا وشبيهه فى الوقت..

وقد انعكس كذلك على التشكيلات البصرية التى حاول المخرج تقديمها والتى تمثلت صورة المتآمرين والحفلات وإطلاق الرصاص.. إلخ.

وعلى ذات المستوى ذاته نجد أن الديكور قد سقط فى حالة من التجريد السلبى ولا يؤكد على شىء سوى العرش الذى صار أشبه ما يكون بمعادل بصرى لسيطرة كاليجولا على ذلك العالم عبر ارتفاعه واستخدامه لتقنيات تجعل صعود وهبوط الكرسى مرتبطاً بصورة ما مع تطور الحدث الدرامى...

محمد مسعد

عرض غير تقليدى.. يمارس اللعب بالجسد ويشير إلى الطغاة خارج الخشبة



قدم المخرج سامح بسيونى الطالب بالمعهد العالى للفنون المسرحية عرض كاليجولا ضمن فعاليات المهرجان القومى الثانى للمسرح المصرى، من إعداده وتأليف ألبير كامى، بطولة هيثم محمد، وإسلام عبد الشفيع، وزياد يوسف، وأحمد السيد، وإنچى مكى، ومحمد كشك، ومحمد العمروسى، تأليف موسيقى كريم عرفة، وتصميم سينوغرافى د. محمود سامى.

قام المخرج بتكثيف النص الأصلى وما فيه من استطراد فلسفى حول القمر والسماء والموت والوحدة، حيث التأكيد على السعى نحو تحدى الموت، تدور حبكة النص حول وجود قيصر طاغ استولت عليه فكرة تحقيق المستحيل فطغى على من حوله وجعل من موت البشر وسيلة لتحقيق غايًته، فرأى المستحيل فى التخلص من سلطة الآلهة ووجودهم من الأساس. ومن ثم إلغاء مفهوم القدر، من هنا فقد أراد كاليجولا التخلص من الموت، بحيث يجعل من الخلود شيئاً أبدياً.

ولعل أجلّ ما أراد كاليجولا الوصول إليه وامتلاكه هو القمر، لكن علوه كان سببا فى ازدياد شعوره بضعفه وضآلته أمامه، وقد انعكس ذلك فى رد فعل المتحلقين حوله من حاشيته الذين تآمروا عليه كى يقتلوه ويتخلصوا منه بعد أن تفشى طغيانه وكى يعتلى أحدهم العرش ويتولى الحكم، وفى النهاية يموت كاليجولا ضحية لأحلامه المستحيلة بعد ما تخلص من كل رموز الصدق الحقيقية كإخلاص الشاعر سيجيون، وغرام وعشق سيزونيا العشيقة. وهنا تتجلى فلسفية الفكرة التى يعالجها ألبير كامى فى (كاليجولا) والتى ناقشها فى صور مجردة عبر منولوجات الشخصيات فى النص، والتى كثفها المخرج فى أشكال استعراضية وتعبير حركى إلى جانب الحوار المختصر الذى يفهم منه مضمون المشهد فى النص الأصلى، فقام العرض بتشكيل بعض المشاهد كمشهد تآمر شيريا وحاشية كاليجولا على قتل كاليجولا نفسه فى شكل استعراضى لا يزيد عن أربع دقائق تم الاستغناء فيها عن الكلمة، واعتمد فى تنفيذ الاستعراض على عنصرى الموسيقى وتناغمها مع التعبير الجسدى المعبر عن عملية التآمر. كذلك نشاهد استعراضاً يعبر تعبيراً واضحاً عن خضوع الشعب والحاشية التام لكاليجولا، فعبر المخرج فى هذا الاستعراض عن تقليد الحاشية الأعمى لكل حركات كاليجولا وخضوعها التام له. ومن ثم كان نسيج الموسيقى والتعبير الحركى هو الأساس فى توصيل المشاهد التى تم تكثيفها.

أما عن القالب التشكيلى الذى احتوى نسيج المشاهد فكان المعادل البصرى لفكرة العرض الأساسية، فالمنظر يتكون من أعمدة جانبية مرتفعة بطول المسرح منقوش عليها زخرفة تشبه سطح القمر، أما القمر نفسه فيعلو منتصف المسرح، وهو قمر دائرى تشبه خامته المرآة، كذلك نرى خلف القمر جبالاً شاهقة، أما منتصف المسرح فقد شغله كرسى عرش كاليجولا، فالكرسى نفسه بُنى على مصعد إلكترونى بحيث اتخذ المخرج من هذا المصعد رمزاً يشير إلى دلالة حلم كاليجولا الأول وهو الصعود للقمر وامتلاكه، كما نرى عملة كاليجولا التى تعلو الكرسى وقد نُقش عليها اسمه، فصار هذا الكرسى همزة الوصل بين القمر وبين الخط الأبيض الموجود خلف هذا الكرسى الذى يحاكى خط الغلاف الجوى الهلامى المحيط بالأرض، ومن ثم نرى تجسيدا لفكرة الوصول إلى القمر الموجودة فى العرض من خلال وضع هذا العرش، وعلاقته بالقمر والسلم الذى يصعد لأعلى، كما عكست الإضاءة المسرحية الحالات النفسية لشخصية البطل مواجهة بالشخصيات المحيطة، كما نجد على سبيل المثال مشهد تقابل كاليجولا مع الشاعر سيجيون، حيث تتنوع الإضاءة فيه بين اللونين الأزرق والأحمر، لتكون دلالة الأول معبرة عن الصفاء والثانى عن الغضب والشر والكره، كما نجد انتقال كاليجولا على أرض خشبة المسرح بين بؤر ضوئية حينما واجهته سيزونيا بحقيقة شعوره وهو تعبير صادق لحالاته هذه، متمثلة فى انتقاله من حال لآخر غير مستقر، ولا يثبت ذلك إلا فى حالة وجود الشعور الحقيقى بصدقه، فيستقر نهائياً بين أرجل سيزونيا التى تتهضه بكلماتها الغرامية.

ولم يكن استغلال المخرج لعناصر الإضاءة والتشكيل الحركى والموسيقى سبباً فى عدم اهتمامه بالعناصر الأخرى كعنصر التمثيل والممثل، فعلى العكس من ذلك، عبر كاليجولا الذى قام بتمثيل دوره هيثم محمد بمشاعر الشخصية المركبة والهيستيرية فى بعض الأحيان، فأوضح صورة كاليجولا المتحيرة بين مجموعة من المشاعر المتناقضة وكذلك سائر الشخصيات الدرامية الأخرى التى عبرت بأدوارها عن الصدق الحقيقى كدور سيجيون الذى قام به محمد كشك، أو فى إبراز الشر أو الكره وحب التملك الحقيقى كدور شيريا الذى قام به أحمد السيد.

وقد اتسقت رؤية المخرج وبعض المفردات التى عدلها كى تتفق ورؤيته المعاصرة. لعل أولى تلك المفردات هى اختفاء الارتباط القائم بين مفهوم البطل التراجيدى فى النص والممثل فى العرض، فتصورنا الذى بنيناه عن البطل التراجيدى وكونه قوى البنيان ذا جسد مفتول العضلات ممتلئ بالجروح من كثرة ما خاض من معارك، إلا أن البطل الذى نراه على خشبة المسرح عكس ذلك، فنجده ضئيلاً نحيفاً، تتطابق مواصفاته مع مواصفات الشباب الآن، حتى فى الملابس، التى تدل على العصرية فى تناول كاليجولا، وكذلك التنوع التاريخى فى سائر الأدوار الأخرى فنجد من يرتدى رداء أرستقراطياً وآخر يرتدي ملابس ينتمى طرازها للقرن الثامن عشر، وبذلك يؤكد المخرج هذه الرؤية المعاصرة بالمشهد الأخير حينما ينزل كاليجولا للصالة كى يصبح همزة الوصل بين الفئات المتنوعة الموجودة على المسرح والصالة، فيتحدث باسمها ليقر بعبثية الحاضر من انتظار البرىء للهلاك على الرغم من سيره على هدى، وتهيئة لحدوث النصر من عدم وقوعه فعلياً، ويموت كاليجولا وهو يؤكد أن نموذج كاليجولا الطاغى موجود رغم موته ويتجلى فى صور آنية.

هكذا قُدم العرض برؤية ثورية، استغل فيها المخرج نموذج كاليجولا بأحلامه المدمرة للتعبير عما نحياه نحن من كابوس يعد حلماً لكاليجولا آخر، وأن من مات وسطنا على المسرح قد يشير إلى حياة آخرين مثله خارج خشبة المسرح.

سارة حنفى

أين يذهب بنا هذا الرجل؟

تاجر البندقية رقص على السلم .. لاحصّل قطاع عام ولا خاص ولا أى حاجة !!



قبل أن تذهب لتشاهد أى معالجة إخراجية لإحدى مسرحيات شكسبير تتدافع لديك مجموعة من الأسئلة المهمة سواء فكرت فيها أم لم تفكر، توقفت عندها أم لم تتوقف تجدها تفرض نفسها عليك أسئلة أهمها ما يتعلق بالرؤية الإخراجية، فكيف يقدم شكسبير اليوم، وما هى الأفكار التى يريد المخرج توصيلها عبر النص الشكسبيرى ؟!

ببعض هذه الأسئلة ذهبت لمشاهدة "تاجر البندقية" من إخراج جلال الشرقاوى، فكيف يقدمها هذا الرجل، هل سيقدمها بطريقة عصرية أم سيحتفظ لها بالشكل التاريخى الذى خرجت منه وهل... وهل؟ لكنك بمجرد أن تستريح داخل كرسيك فى الصالة حتى تفاجأ بمجموعة من الممثلين يهجمون على خشبة المسرح، تتقافز الكلمات فوق ألسنتهم، يغنون ويرقصون بحيوية كاملة ولا أثر لشكسبير لتكتشف

بعد ذلك أنها حيلة مسرحية الهدف منها تقريب النص الشكسبيرى للناس وأيضًا لضمه فى جملة مفيدة مع الواقع الآنى، والواقع الآنى يقول: إن فلسطين محتلة، والقدس تحت الحصار .. وإسرائيل تعربد فى كل الاتجاهات، وتاجر البندقية تحتوى على شخصية "شيلوك" اليهودى الفظ، الذى بلا خلق ولا أية صفات إنسانية يمكن من خلالها التعاطف معه اللهم إلا قدرة الممثلين على مر التاريخ منذ كتابة المسرحية على تجسيد هذه الملامح الإنسانية الباهتة عبر أدائهم العبقرى للشخصية، إذن لنقل: إن "شيلوك" بكل دمويته وإصراره على قطع رطل من لحم "أنطونيو" الحى يمثل إسرائيل الدموية داخل المنطقة، إذن لنقدم العرض عبر هذه الصيغة ولكن كيف...؟! سنقدمه من خلال فرقة مسرحية تبحث داخل مشكلات وهموم الواقع وترى فى "تاجر البندقية" بصراعها الدموى بين "شيلوك" و "أنطونيو" الصراع الفلسطينى الإسرائيلى .... لذا كانت الرؤية الإخراجية للمخرج جلال الشرقاوى ... ربما سار التفكير فى هذه الاتجاه وأدى إلى النتيجة التى رأيناها.. هذا محض رأى ... فقد رأينا العرض المسرحى من خلال تأطيرة تشبه قوسين يوجد بداخلهما العرض المسرحى، فبعد التقديمة الأولى لمجموعة من شباب الممثلين، ومعظمهم إن لم يكن جميعهم طلاب بالمعهد العالى للفنون المسرحية يدرسون فنون التمثيل والإخراج، بعدها ندخل إلى ذلك العالم التاريخى الذى صنعه لنا شكسبير وترجمه إلى العربية د. محمد عنانى وقدمه جلال الشرقاوى بلا تصرف يذكر فى الحوارات، ثم نخرج من هذا العالم لنعود عبر أغنية النهاية إلى مجموعة الممثلين مرة أخرى وهم يشكروننا ويؤكدون لنا أن العرض قد انتهى، يطل علينا مرة أخرى منظر للمسجد الأقصى مصور فوتوغرافيا ومكبر على"بانر" مصنوع من الفنيل، يهبط علينا من أعلى المسرح شأن كل المناظر الأخرى طوال العرض والتى صممها بطريقة جمالية موحية د. عبد ربه حسن... وبعيدًا عن هذه التأطيرة والمراد بها مزج الواقعى الآنى بالتاريخى، ندخل إلى أجواء العرض المسرحى الشكسبيرى نفسه لنرى ماذا فعل به المخرج جلال الشرقاوى ..؟

يمكننا أن نقول وببساطة – وهذه وجهة نظر شخصية. إنه قدمه بشكل بسيط وعادى ليقف العرض بذلك فى منطقة شائكة فلا هو عرض قطاع خاص ينتمى إلى نوعية المسرح التجارى المعروفة بمقوماتها المعتمدة على الإبهار، ووجود النجم،... و... ولا هو ينتمى إلى تمرد الحركة الجديدة لشباب الفن المسرحى فى الجامعات، والفرق المستقلة، وفرق الثقافة الجماهيرية.... فالعرض ينتقل بك من مشهد إلى آخر بهدوء ودون صخب فنى يذكر، المشاهد تتوالى أمام ناظريك وكأنه لا شىء يحدث، تستوقفك لحظة أداء تمثيلى جيد لأحد أبطال العرض، أو جملة موسيقية مرحة، أو لحظة غنائية أو لحظة جمالية عبر توالى مناظر الديكور، من الممكن أن تستوقفك إحداها وتفلت منك الأخرى دون أن تؤثر فيك... ولكن كل هذه اللحظات لا تشكل لديك اتصالاً جماليًا وفكريًا يمكن الحديث عنه، وهذا من شأنه أن ينفى التأثير الكلى الذى من المفترض أن يحدثه فيك العرض المسرحى، لأن هذا التأثير يعتمد على مدى ما ينتجه العرض من إشارات ورموز وإيحاءات وتخييلات وأفكار..و..و.. وبشكل مستمر ومتصل دونما انقطاع حتى اللحظة الأخيرة للعرض، وهذا ما يجعل العرض وحدة فنية مركزة، وحدة لها القدرة على أن تجعل عينك ملتصقة بها وبكل تفاصيلها المتعددة من اللحظة الأولى حتى الأخيرة، وحدة مركزة لاملل فيها، ولا إيقاع بطىء، فأنت داخل هذا العرض لا تجهد عينيك فى التجوال داخل الفضاء المسرحى فالمشهد تقليدى به ممثل أو اثنان أو ثلاثة يقفون بوضعية مسرحية طبيعية ويتحدثون بشكل طبيعى، والحدوتة سلسة وهادئة وإذا كنت لا تعرفها قبلاً يمكن لك الاستمتاع بمتنها الحكائى داخل العرض..

وقد حرص المخرج جلال الشرقاوى على تقديم مجموعة من الأغنيات الدرامية المنوعة تلك التى تعلق على الحدث الدرامى وذلك فى الفواصل بين المشاهد وبعضها يحيلك لحظيا إلى ذلك النمط الذى تتبعه أفلام السينما المصرية الخاصة بنجوم الغناء، فالبطل داخلها يغنى فى كل حالاته السعيد منها والمؤلم، والفرق أن فى هذا النوع من السينما يغنى البطل فقط وربما تشاركه البطلة بعض الأغنيات لكن فى "تاجر البندقية" الجميع يقومون بالغناء وأحيانا تستمتع بالأغنية وأحياناً أخرى تشعر أنها زائدة وتوقف الحدث الدرامى بلا معنى حقيقى غير كونها مجرد شىء ترفيهى يعلق على الحدث بلا إضافة اية معلومات درامية، وبسبب هذه الأغانى، والإيقاع الهادى للممثلين زاد من زمن العرض بجزئيه الأول والثانى وأثر ذلك بالسلب على الإيقاع العام للعرض...

وهذه المنطقة التى يحتلها العرض ما بين شروط وظروف الإنتاج الخاص ونظائرها فى الإنتاج العام صبغت العرض بصبغة فنية خاصة ليست تجارية بالمعنى التجارى للمسرح الذى تفضله شريحة كبيرة من الناس، وليست أيضًا من هذه النوعية العالية فنيًا وفكريًا ودلاليًا.... تلك التى تشاكس خيال المتلقى المدرب جيداً على مشاهدة عروض المسرح سواء كان متخصصاً أو غير ذلك ممن لهم ذائقة خاصة، وهذا ما يترتب عليه أسئلة أخرى عن نوعية الجمهور، وشكل التلقى وظروف مثل هذه الحالة الفنية ككل.. خاصة وأن النص الشكسبيرى "تاجر البندقية" يحتوى على قصتين كادتا أن تكونا منفصلتين عن بعضهما البعض أولا هما الخاصة بالصفقة المبرمة بين "أنطونيو" و "شيلوك" والتى بمقتضاها سيقتطع شيلوك رطلاً من لحم "أنطونيو" إذا لم يستطع الوفاء بتسديد الدين الذى اقترضة صديقه "باسانيو" بضمانه، وهذا الخط يتطور حتى النهاية فعندما يفشل أنطونيو فى السداد بسبب غرق سفنه وضياع تجارته يصمم اليهودى على تنفيذ شروط العقد، إلى أن نصل إلى مشهد المحاكمة الشهير الذى يتخلص فيه القاضى بذكاء من تنفيذ العقد واقتطاع "شيلوك" لرطل اللحم من جسد "أنطونيو".

والقصة الأخرى خاصة بـ"بورشيا" الفتاة الرائعة الجمال والمجبرة على تنفيذ وصية أبيها بضرورة زواجها من أحد الخطّاب الذين يتقدمون إليها وذلك فى حالة نجاحه فى اختيار صندوق من الصناديق الثلاثة الموجود به صورة «بورشيا»، ولذا فهناك الكثيرون ممن يتقدمون لها لكنهم يفشلون جميعاً فى اختيار الصندوق المناسب حتى ينجح «باسانيو» فى اختيار الصندوق الذى يحتوى على الصورة فيفوز بالعروس، وشخصية «باسانيو» هى الرابط بين القصتين.. ربما لو ركز العرض جهده على القصة الأولى مع إجراء التعديلات المناسبة لذلك وتقديم النص بالعامية المصرية مثلا – كما حدث قبلاً فى بعض التجارب الشكسبيرية – لأحدث مساحة تلاق كبيرة بينه وبين الجمهور العادى، والذى ربما لا يهمه شكسبير فى شىء بقدر ما تهمه حدوتة الصراع بين «شيلوك» اليهود، وأنطونيو العرب.. كما يقترح ذلك العرض ولو من بعيد، وهذا مناسب أيضاً للشعار الذى يرفعه مسرح الفن بتنويهه عن أنه «مسرح لكل الناس»، فهذا الشعار والذى رفع المخرج محمد صبحى نظيرا له من قبل وهو «المسرح للجميع» ليس المقصود من ورائه تخفيض سعر التذكرة فقط لتصبح عشرة جنيهات، وإنما فى رأيى أن المقصود به أيضاً تقديم نوعية المسرح الجماهيرية التى تحمل متعة فنية وفكرية ومواصفات مسرحية تناسب كل الناس وغير مقتصرة على فئة بعينها منهم..

ومن العوامل المهمة داخل العرض الديكورات التى صممها عبد ربه حسن تلك التى أوحت جماليا بالتنقلات المكانية المختلفة، واستطاع من خلالها تجسيم الحالة المسرحية ككل ووضعها داخل أطر جمالية، مبهجة ومريحة للعين هذا برغم انفصال الممثلين عنها، فقد ظلت الديكورات معظم الوقت منفصلة عن الممثل اللهم إلا فى لحظات قليلة كاستخدام «البرياكوتا» الموجودة يسار المتفرج كبيت لليهودى، واستخدام «أنطونيو» لها فى بعض لحظات مناجاته، أما فيما عدا ذلك فجميع المناظر الديكورية الأخرى مجرد زخارف فنية تملأ الفضاء المسرحى وتعيد صياغته من لحظة لأخرى جمالياً، من هذه العوامل أيضا موسيقى أحمد رمضان المرحة، الرشيقة، والمعبرة عن كلمات الأغانى بصيغ لحنية دالة، أيضاً الجهد الرائع لمجموعة الممثلين الجدد، وبالرغم من وجود بعض الهنات فى أدائهم كالانخفاض الملحوظ فى صوت الممثل الذى أدى دور «شيلوك» والذى تسبب فى عدم سماع كثير من كلماته، ومبالغة البعض فى الأداء الحماسى، إلا أن هذا لا يقلل من روعة حماسهم وقدرتهم على تحمل أعباء أدوارهم بهذه السلاسة والعذوبة، ويحسب للمخرج جلال الشرقاوى تقديمه وتحمسه لهذه الكوكبة الجديدة من نجوم المستقبل كما عودنا فى تجارب أخرى سابقة له قدم فيها العديد من نجوم الفن الحاليين، ويحسب له أيضا تقديمه لهذا النص الشكسبيرى المهم فى تاريخ شكسبير نفسه، وتاريخ الكتابة المسرحية عامة، على مسرح القطاع الخاص.

إبراهيم الحسينى

الدراما الأدبية
Literay drama

يكتسب المصطلح معناه طبقاً للسياق الموظف فيه :

فقد يدل على المسرحيات ذات المستوى الأدبى الرفيع. وعلى هذا فهو نقيض الدراما الشعبية، أو الجماهيرية التى تولى إهتماماً للعناصر الأدبية.

وقد يعنى المسرحيات القرائية التى ليست للإنتاج المسرحى.

و المسرحيات التى تتجاهل المتطلبات التى تفرضها خشبة التمثيل.

أو المسرحيات المكتوبة، وتناقض فى ذلك المسرحيات المرتجلة.

● منذ مرحلة الإعداد، بدأت المشاكل مع عرض أوبريت «العشرة الطيبة» الذى قدمته فرقة الإسكندرية ضمن مسابقة المهرجان القومى للمسرح.. عندما أصر ورثة سيد درويش على تقديم النص الأصلى بعد علمهم بنية المخرج عبد المقصود غنيم تقديم «العشرة الطيبة 2007» من إعداد محمد السيد عيد، المشكلة تم حلها بتقديم نص محمد بك تيمور وأزجال بديع خيرى.. ولكن مشكلة أخرى أخذت فى الظهور، عندما أثير أن العرض قد شارك دون أن تشاهده لجان التحكيم.. عبد المقصود غنيم ينفى ذلك بشدة ويؤكد أن د. سيد الإمام وصبحى السيد حضرا العرض كلجنة مشاهدة وأشادا بمستواه الفنى ورشحاه للمشاركة.. ويضيف: «لم يجاملنى أحد.. وسر نجاحى كمخرج هو أننى بعيد عن المجاملة وولائى كبير لفرق الأقاليم ومهتم باكتشاف العناصر والوجوه الجديدة والشابة.. وبفرض أن العرض تم ترشيحه دون مشاهدة.. فلا معنى لهذا إلا الثقة فى قدراتى الفنية.. وهذا أمر يشرفنى..».

والله زمان يا اسكندرية

أحفاد سيد درويش أعادونا إلى عبق الماضى مع «العشرة الطيبة»

يعيدنا عرض «العشرة الطيبة» - الذى قدمته الفرقة القومية للإسكندرية التابعة لهيئة قصور الثقافة - إلى عبق الماضى بكل أشكاله سواء على مستوى الموضوع أو على مستوى الغناء والألحان.

العرض الذى كتب نصه محمد تيمور ووضع ألحانه فنان الشعب خالد الذكر سيد درويش يعيدنا إلى المسرح الغنائى من خلال موضوع طريف يبدو مستمدا من وحى التاريخ وهو بالفعل له جذور غربية لكن فى واقع الأمر ينجح محمد تيمور فى صبغ الموضوع بالصبغة المحلية بل ويضع فيه خطوطاً تساعد فى تعدد رؤى تفسير النص وتعدد أشكال تقديمه رغم ثبات الألحان والأغانى فالخط الدرامى بسيط يعتمد على وجود خطوط متوازية الأول خاص بحاجى بابا حمص أخضر الذى يعشق النساء ويستخدم سطوته كى يبدل فيهن بل يستخدم أعوانه لاختيار زوجة جميلة له سنوياً بالقرعة وسرعان ما يأمر بقتلها ليتزوج بأخرى حتى يلتقى بابنة الوالى ويسعى للزواج منها.

والخط الثانى هو خط الوالى وزوجته التى تركت ابنتها الصغيرة منذ عشرين عاماً واستبدلت بها ولداً حتى يرث العرش لكن بعد أن أنجبت ولداً فيما بعد وبعد عشرين عاماً حنت لابنتها وأرسلت فى البحث عنها.

والخط الثالث هو خط نزهة وسيف الدين وهما بدوان من الفلاحين البسطاء نزهة عاشت وتربت عند رجل توفى بينما أشاع الناس أنها لقيطة وليست ابنته. لكنها تبادل سيف الدين الحب.

ويعتمد هذا الخط على مفارقة وهى أن نزهة هى ابنة الوالى ويستخدم للتعرف عليها نصف السلسلة والمشنة المصنوعة من الفضة والذهب وكذلك الوحمة التى فى ساقها ونزهة لا تكتشف هذه المفارقة وكذلك هناك مفاجأة أخرى نكتشفها فى النهاية وهى أن سيف الدين هو ابن الوالى السابق، ويتم زواجه من نزهة أو جلبهار مما يعنى زواج نفس الطبقة.

وتتلاقى الخطوط الثلاثة من خلال نزهة - جلبهار حيث نصل إلى ذروة التعقيد فبعد عودتها إلى والدها الوالى يصر على تزويجها من حاجى بابا حمص أخضر الذى يناسب طبقتها ويرفض سيف الدين لكن المفاجأة ان نسب سيف الدين وإصرار نزهة يحلان المشكلة. غير أن مشكلة الموضوع الرئيسية هى ظلم حمص أخضر والوالى للشعب وهو ما يحل بشكل مفاجئ وبقرار علوى من السلطان بعزلهما وتعيين سيف الدين والياً على مصر.

يلتقط المخرج عبد المقصود غنيم هذا الخط الذى يؤكد عليه فى تقديم رؤية تبدو معاصرة تحاول أن تركز على فكرة السلطة والشعب ومعاناة الشعب من ظلمها هذا الظلم الذى طال ابنة الوالى مرتين مرة حينما ألقت بها أمها زوجة الوالى وهى طفلة ومرة أخرى حينما عانت من ظلم حمص أخضر وهى من الشعب وقد امتد ذلك إلى ظلم الوالى لها بعد عودتها إليه عندما حاول أن يجبرها على الزواج من حمص أخضر باعتبار استحالة الزواج بين طبقتين مختلفتين وهو الأمر الذى ينتصر له المؤلف أيضا عندما نفاجأ بأن سيف الدين هو ابن الوالى السابق.

يأخذنا عبد المقصود غنيم إلى تأكيد رؤيته الفكرية من خلال أدواته الفنية معتمداً على الصورة المرئية التى تميزت باستعراضات أحمد أمين المتجددة والمتنوعة فى ذات الوقت والمعبرة أيضا عن اللحظة الدرامية سواء كانت فى القرية أثناء اختيار عروسة حمص أخضر حيث يصبح الاستعراض ذا طابع كوميدى تصبح ست الدار جزءاً منه رغم ضخامة جسم الممثلة هالة قمر الزمان لكنها تبدو رشيقة ومرنة داخل الاستعراض كذلك استعراضات منزل الوالى وما صاحبها من دخول الشباب والفتيات وعرض للفتيات اللاتى أمر بقتلهن حمص أخضر والشباب المقتولين ونجد مشهد تزويجهن وبهجة الاستعراض أيضاً.

ساعد على ذلك عبق موسيقى سيد درويش وألحانه إضافة إلى نجاح محمد شمس فى التوزيع الموسيقى الذى كان إضافة حقيقية للعرض جعلت هناك تجديداً فعلياً رغم المحافظة على لحن سيد درويش وهو ما ساعد على تنويع الاستعراضات.

أما الديكور فكان العنصر المرئى الأقل توفيقا حيث اعتمد العرض على ديكور علاء الحلوجى الذى حاول تقديم ديكور واقعى خاصة فى مشهد القرية اعتمد على وجود عشة نزهة فى اليسار وعشة سيف الدين فى اليمين وهما متشابهتان بينما جعل التكوين فى العمق عبارة عن مجرى مائى غير واضح لكنه شغل حيزاً كبيراً من المسرح لم يستخدمه المخرج وأعاق إظهور الاستعراضات وخنقها لصغر المساحة وكان من الممكن الاستغناء عنه بل إن كبر حجم العشتين أيضا شغل جزءاً كبيراً ضيق مساحة الحركة كما أن استخدام الألوان فى هذا المشهد بدرجات الأسود والرمادى والبنى يجعل الصورة كئيبة حتى وإن كان الهدف إبراز الفقر الذى لم نجده فى ملابس الشخصيات العامة والشعبية، أما فى مشهد قصر الوالى فقد اعتمد على بانوراما خلفية زرقاء عليها بعض الزخارف تتدلى من منتصف أعلى المسرح لتضييق مسافة الحركة أكثر بينما انقلبت العشتان لتصبحا حوائط القصر الغنية وهو ما يساعد على سرعة التغيير مع وجود كرسى العرض لكن مشكلة الستارة الزرقاء تأتى أولاً من تضييق المساحة المتاحة لحركة الممثلين والاستعراضات إضافة إلى أن لون الستارة يأتى متطابقاً بدرجة كبيرة مع ملابس الوالى وملابس نزهة - جلبهار وهما الشخصيتان الرئيسيتان فى المشهد، الأمر الذى يشوه الصورة المرئية ويجعل العين تتجه نحو المجموعة الأقل أهمية وهى الحاشية والشعب بملابسهم الزاهية ولعل الديكور والملابس كانا نقطة ضعف العرض رغم الإمكانيات المادية المصروف عليها.. بينما كانت العناصر الأخرى متألقة نجح المخرج فى توظيفها وهو ما نجده فى اختياره لعناصر الممثلين الذين يقومون بالأداء والغناء الحى. تميز منهم: محمد محب فى دور سيف الدين العاشق الذى أجاد إقناعنا فى البداية بأنه فلاح ثم تحول فيما بعد مستخدماً قامته وجسده حينما أصبح الأمير إضافة إلى قدرته الغنائية.. كذلك كانت ولاء طلبة فى دور نزهة - جلبهار حيث حضورها وإحساسها الرقيق كفلاحة محبة وظلت على حالتها لم يغيرها تحولها إلى أميرة ابنة الوالى، أيضاً كانت هالة قمر الزمان فى دور ست الدار بخفة الدم والحضور ومعايشة الشخصية التى ينفر منها الجميع وترغب فى الزواج وتتزوج من حمص أخضر فقد استطاعت لفت أنظار الجمهور إضافة إلى عذوبة صوتها فى الغناء الحسى، كذلك كان سعيد العمروسى بحضوره واستخدامه لتعبيرات الوجه والتلوين الصوتى وتوظيف قامته الممشوقة فى دور حسن بك عرنوس وأيضا فى غنائه بصوت معبر بعيداً عن التطريب، ونفس الأمر بالنسبة لسعيد عبد النعيم فى دور حمص أخضر أيضا الوالى محمود رمزى بتكوينه الجسدى واستخدامه له فى تقديمه شخصية كاريكاتورية مثيرة للضحك الأمر الذى ينطبق على جوهرة مصطفى فى دور زوجة الوالى.

لقد قدم عبد المقصود غنيم هذه المجموعة المتناغمة تمثيلاً وغناء ومعهم أحمد أمين، على درويش، حسين جابر، ماجد الهجرسى، حسن حافظ، هبة صبحى، ماجد عبد الرازق، أحمد إسماعيل، أحمد خليل، حمدى شعبان، أحمد عبد الجواد، محمد حمادة، مصطفى محمد السيد، دينا أحمد، محمد بلال، مصطفى عبده، محمد السيد على، محمد مجدى، علاء فراج، مروة عبده، نشوى مرجان، هند الحريرى، أحمد بدوى، فعشنا مع أنغام سيد درويش وأشعار بديع خيرى الملتصقة بالنسيج الدرامى لأوبريت غنائى ونص محمد تيمور وتجديدات عبد المقصود غنيم ومساعديه في العناصر الفنية.. إنه عرض يستحق التقدير والاحترام.

محمد زعيمة

خيرها فى غيرها يا عباقرة!

«العاصفة» أطاحت بستة مخرجين لم يكن لهم هدف سوى الإضحاك فضاعت الحبكة وغاب المضمون.. حتى عندما أدوا التمثيل فشلوا!!

عرضت مسرحية (العاصفة) على مسرح مركز الإبداع بالأوبرا وهى من تأليف الكاتب الإنجليزى ويليام شكسبير، وتعتبر من أواخر إبداعاته الفنية، ويحتمل أن تكون هذه المسرحية الرومانسية قد عرضت على خشبة المسرح للمرة الأولى عام 1611، ونشرت لأول مرة عام 1623.

المسرحية فى مجملها تحكى قصة نسيان آلام الماضى والبدء بحياة جديدة.

ونظراً لأن شكسبير كاتب متفائل يؤمن بإمكانية تحسين وإنقاذ المجتمع والفرد، فقد رتب فى هذه المسرحية لمجموعة من الشخوص المنحرفة لتغسل فسادها على شواطئ العالم الجديد وتعاد إلى صحتها النفسية والروحية على يد منقذ هو بروسبيرو، فمهمة بروسبيرو فى مسرحية العاصفة إعادة توحيد الشخوص المشتتة، غير القادرة على التواصل، ومرافقتها إلى العالم القديم لتكون هناك مجتمعا فاضلا تسوده علاقات فاضلة.

هذا عن النص الشكسبيرى.. فماذا عن العرض المسرحى الذى قدم من خلال ستة مخرجين كنتاج لورشة الإخراج بمسرح مركز الإبداع الفنى، والذى أشرف عليهم المخرج عصام السيد.. ومن خلال مدير المركز الفنان خالد جلال..

بداية.. هل من الممكن أن يقوم ستة مخرجين بست رؤى مختلفة، بإخراج عرض واحد؟! سؤال يطرحه كل من يتوجه أصلا لمشاهدة هذه التجربة، بل ويدفعه إلى الذهاب لرؤية كيف تمكنوا من ذلك.. وتبدأ المسرحية باصطفاف الستة على الخشبة وسماعهم لأمر من شخص ما أعلى منهم يأمرهم أن يقوموا جميعا بإخراج مسرحية العاصفة لشكسبير وعندما يعترضون معللين ذلك بأن المسرحية مملة وقديمة ولا تصلح للتقديم... يأمرهم الصوت بقوة كى يطيعوا، ويرضخوا له فى النهاية لتبدأ المسرحية بعد أن يجلس الستة قرب الخشبة حتى يكونوا قريبين من الأحداث.. يبدأ الممثلون فى التوافد ويبدأ العرض بداية كلاسيكية تقليدية يوقفها أحد المخرجين معترضاً على الشكل الكئيب، ويطلب (فك المشهد) فيقوم الممثلون بالغناء والرقص الشعبى فى أول خروج عن النص، ومنذ ذلك الحين وحتى النهاية لم تتوقف محاولات الخروج عن النص المسرحى والوصول به إلى ما يقترب من المهزلة الساخرة - البيرلسك - لتختفى أى ملامح لرؤية ما كانت قد بدت للوهلة الأولى فى بداية المسرحية.. ولا يكتفى المخرجون بتغييب ملامح رؤاهم فقط.. بل وتبدأ الخيوط المسرحية كلها فى الانفلات من بين أيديهم لتتعقد كل العناصر وتتشابك كل الخطوط، ويصل الشتات إلى مداه منذ منتصف العرض ومستمرا حتى النهاية. مما يدفعنا إلى التساؤل عن السبب فى ذلك؟.. هل لفشل فكرة الإخراج الجماعى سابقا فى أغلب المحاولات التى تمت فى هذ السياق من قبل.. أم لتعدد الرؤى؛ وبالتالى غياب الأطروحة التى يحاول العرض تقديمها للمشاهدين.. أم كما شاهدت لعدم رغبة القائمين على هذا العمل فى الوصول لأى مضمون من خلال عرضهم سوى الركض وراء الضحك بكل أشكاله.. بالحركة واللفظ والإشارة... وطرق كل الأبواب للوصول إلى الإفيه؛ مقلدين بذلك ومنتهجين أسلوب السينما فى معظم أفلامها الأخيرة والتى وجهت كل طاقتها لاستقطاب الشباب من خلال الكوميديا وكأن فروع الفن قد خلت من المتعة إلا من خلاله.. وقد وضح ذلك حتى من خلال الاعتماد على اللفظ المستخدم فى الأفلام، بل واستخدام ألفاظ وكلمات بعينها تم استخدامها فى أفلام سينمائية وتركت أثرها على المشاهدين فحفرها فى ذاكرته ومن ثم إعادة استخدامها - فى إطار مسرحية قديمة تحكى أحداثا قديمة - مضمونة النتيجة وسوف تجعل المشاهد يضحك مثل جملة (أنا حسن الهلالى....).

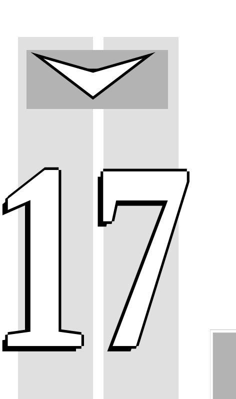
تساؤلات وأجوبة مسبقة...

ولأن المشاهد العادى قبل المتخصص يتمتع بذكاء كبير؛ فسوف يقوم بطرح عدة تساؤلات عن منطقية الأحداث أو ضياع الحبكة وغياب المضمون وعدم وضوح منطوق بعض الألفاظ لغويا عند بعض الممثلين والشعور بالملل أحياناً وتداعى الإيقاع المسرحى، وغيرها من الأسئلة التى قد تدور فى عقل المتفرج، فقد أراح من أخرجوا العرض أنفسهم والجمهور وطرحوا الأسئلة ذاتها أثناء العرض كأن يقول أحد المخرجين فى العرض «دى بره التكنيك..».. (ومن وضعها خارج التكنيك؟ أليس أنت أيها المخرج؟..)، ثم علقوا عليها بين كونها مقصودة الحدوث، أو نتاجاً طبيعياً لاختلاف الفكر بين المخرجين بعضهم البعض، أو غيرها من التفسيرات الساذجة التى لا تبرر حجم التجاوزات الفنية التى حدثت بالعرض.. كضياع النص الشكسبيرى والذى رأوه ضعيفاً ومملاً.. ولكنه أيها السادة ليس كذلك.. النص ملىء بمئات الخيوط التى من الممكن التقاطها وصنع ثوب فنى رائع بها.. ألم يقل أحد مخرجى العرض وهو يضحك الجمهور - وكرر هذا أكثر من مرة - أن بروسبيرو هذا يراه رمزاً لأمريكا والمستعمر.. إذا نظرنا له كذلك فسنرى فى بروسبيرو مستعمراً فعلاً، فقد هبط على الجزيرة فوجد كاليبان صاحب الأرض ورأى فيه الشخص الهمجى البدائى المتوحش والذى يجب السيطرة عليه وفرض ثقافته وهيمنته عليه، فاستولى على الجزيرة واستعبد صاحبها الأصلى.. وهنا تصبح الجزيرة فى مسرحية «العاصفة»، ليست فردوسا أرضيا مكتشفاً، بل إفصاحاً عن الرغبة الغربية فى السيطرة والهيمنة على عالم جديد.. أليست هذه سياسة استعمارية؟.. أليس هذا الخيط إن تتبعناه لوجدنا معنى نخرج به من العرض.. لماذا طرحوه كأضحوكة وسخروا ممن قاله منهم؟!!.. أنا هنا لا أريد طرح رؤيتى الخاصة بل هو طرح لأحدهم فى العرض دون أن يلتفتوا له.. ولو حدث مثل هذا لعرفنا أننا أمام أحد المخرجين الواعدين بالفعل، ولكن هذا لم يحدث.. وخرج الجمهور من العرض وهو مازال يضحك على إفيهات الممثلين التى حفظها جيدا؛ فى حين أنه لم يحفظ اسم أى من المخرجين الستة.. وكيف يهتم بأسمائهم ولم يؤثروا فيه! وبذلك نصل لنتيجة عكسية تماما من الاحتفال بميلاد ستة مخرجين جدد.. لنعيد الاحتفال بستة من الممثلين خريجى الدفعة الأولى لاستوديو مسرح مركز الإبداع، وهم من جعلوا المتفرج العادى يتجاوز كل تساؤلاته، وجعلوا المختصين يزيحون شتات الرؤية جانباً، ويقدموا اهتمامهم بهؤلاء الممثلين القدامى ومعهم أحد النتاجات الجديدة للدفعة الجديدة والذين قدموا معا مباراة تمثيلية رائعة.. بيومى فؤاد بحضوره الطاغى وثقله المسرحى، ونفرتارى بحيويتها واندفاعها دائما، ونهى لطفى بخمريتها الهادئة وأدائها المتزن، ومحمد شاهين بقبوله، وكذا القادمون الجدد وليد فواز بتمكنه وامتلاكه لأدواته، وحمزة العيلى باندماجه ومعايشته الصبورة.

- كما نستطيع أن نرى اللمسة المميزة لـ أيمن الزرقانى فى تصميمه للملابس، وكذلك فى بسمة الموسيقى من خلال لمسات الفنان هيثم الخميسى.. وكلها مجهودات فردية فهى لم تتبع من رؤية أى من المخرجين الستة الذين ازدحمت بهم الخشبة، بل وزاحموا الممثلين فى التمثيل وأثبتوا فشلهم الذريع فيه أيضا، حيث لم يمتلكوا موهبة أو إيقاعا فيه عدا لهجة علاء الجابر العراقية والتى تشبه اللهجة الصعيدية مما جعلنا نضحك معه.

- وأخيرا.. كنت آمل أن أشاهد ستة عروض للعاصفة تمكن كل مخرج من هؤلاء الشباب من طرح رؤاه الخاصة للحكم عليه، لكن هذا لم يحدث، ولولا أن فيهم من رأينا له مسرحيات سابقة، مثل بتول عرفة التى شاهدت عرضا لها فى مهرجان مسرح المرأة السابق، وظهرت فيه كمخرجة متميزة، لولا ذلك لحكمنا على المخرجين بالفشل فى أول ظهور لهم.. ولكن علينا أن ننتظر التجربة حتى نهايتها وننتظر عرضهم القادم، والذى نأمل أن يظهروا فيه كمخرجين لهم سمت خاص ورؤية واضحة، ولا يصبحوا كالعاصفة التى تجتاح النصوص فتدمرها فلا نرى شيئا بعدها.

خالد حسونة



مواقف درامية محيرة تعتمد على الصدفة واللامنطقية.. بس المخرج شاطر

سيد درويش ، بديع خيرى. محمد تيمور ..

إنه الثلاثى العظيم الذى كتب النص المسرحى، وكلمات الأغانى، وألف الألحان للأوبريت الأشهر في تاريخ المسرح الغنائى المصرى « العشرة الطيبة» الذى قدمته الفرقة القومية بالاسكندرية فى إطار عروض المهرجان القومى الثانى للمسرح المصرى والعرض من إخراج عبد المقصود غنيم، وأحمد الطيب مساعد المخرج، مخرج منفذ عباس عبد المنعم، ماكيير رمضان كمال، إضاءة سعد عبد الحليم، هذا العرض هو أحد العروض المسرحية الخمسة التى مثلت الهيئة العامة لقصور الثقافة فى المهرجان.

إن الهدف الأساسى من تقديم عرض مسرحى هو المتعة والدهشة التى تتحقق مع متلقى هذا العرض، وإذا كان المسرح يتميز عن كل الفنون المرئية بفكرة معايشة اللحظة الآنية فإن ذلك يضع الكثير من المسئوليات على مقدمى العمل المسرحى فى سبيلهم لتحقيق عملية الاتصال الفعال مع الجمهور.. وتعد الأغنية المصحوبة بالاستعراض من أهم وسائل الجذب التى تحقق نجاح الاتصال تلك.

وبشكل عام نجحت الفرقة القومية بالإسكندرية فى تقديم وجبة فنية ممتعة عالية القيمة.. فالعرض قدم مجموعة من أهم أغانى سيد درويش.. قام بأدائها مجموعة من الشباب يحتضنهم أساتذة من كبار ممثلى الإسكندرية الذين يمثلون القدوة لشباب اليوم الذين يملكون الكثير من الموهبة التى صقلها البحر بتنسيمه العليل.

الأداء التمثيلى والغنائى

قدم شباب الممثلين وعلى رأسهم محمد محب فى دور سيف الدين وولاء طلبة فى دور نزهة (وجلبهار) وهالة قمر الزمان فى دور (ست الدار).. قدم الثلاثة وجبة فنية جميلة.. كان الأداء فيما بينهم أشبه بمباراة رائعة انتصر فيها الثلاثة.. محمد محب يتميز بتلقائية وحضور وفهم واع للشخصية التى يؤديها وصوت جميل، أما ولاء طلبة فقد أدت بطبيعية وإحساس عال.. إنك لا تشعر بأنها تمثل شخصية أخرى إنها نزهة فى بساطة بنت البلد التى لم تفقدها عندما ذهبت إلى قصر الوالى.. هى فنانة رائعة.. لها صوت جميل وحضور طاغ على خشبة المسرح.. أما هالة قمر الزمان فهى نموذج للكوميديا التلقائية.. فهى تملك كوميديا نابعة من الموقف ذاته ولها صوت غنائى درامى معبر.. وما أرجوه أن تنال هذه المواهب الثلاث القدر الكافى من الاهتمام حتى لا ينتهى الأمر بانتهاء العرض ولا أعتقد أن هذا النجاح كان ليتحقق للشبان الثلاثة بدون الدعم النفسى والفنى الذى استحقوه من أساتذة كبار وفنانين ترعرع على أياديهم معظم شباب المسرح السكندرى.. لقد قدم هذا العرض هؤلاء الفنانين أيضا فى ثوب جديد فيه الغناء وفيه الكوميديا وأبرزها كان للفنانة جوهرة مصطفى التى قدمت شخصية كوميدية فى إطار محدد ينم عن وعيها بمتطلبات الشخصية وهى لم تقدم هذا الإطار على المستوى الصوتى فقط ولكنها قدمته أيضا على مستوى الحركة.. فرسمت شخصية واضحة المعالم لها كيان مادى يختص بها وحدها دون غيرها مما أكد الحالة الاجتماعية للشخصية وكذا ما يعترك داخل هذه الشخصية من مشاعر وأحاسيس... خاصة فيما يتعلق ببحثها الدائم عن رجل يعوض فقدانها الإشباع من زوجها الوالى.

أما ماجد الهجرسى، محمد رمزى، حسين جابر، سعيد العمروسى، سعيد عبد النعيم، أحمد خليل، فلا أعتقد أن المجال يتسع بتحليل أداء كل منهم، لكن السمة العامة المشتركة بين أغلبهم هى مفاجأة أن أراهم على المسرح يغنون، يقدمون الكوميديا الراقية وإن لم تكن مفاجأة من سعيد العمروسى وسعيد عبد النعيم فهما يملكان مساحات كبيرة فى الكوميديا ولهما سابق تجارب رائعة فيها.. لكنى لا أملك إزاء ضيق المساحة إلا أن أقدم لهما كأساتذة لجيلى وللأجيال التالية له كل الشكر والعرفان لأنهما كانا ومازالا قادرين على دعم الشباب ومساعدتهم على مقاومة ما قد يعتريهم من إحباطات.فشكراً لكما..

الموسيقى

بذل محمد شمس جهداً ملموساً فى تلوين ألحان سيد درويش الجميلة بنكهة اليوم من خلال التوزيع الموسيقى الذى أرى أنه بالرغم من بعض المعوقات التى يمكن للمشاهد العادى ملاحظتها خاصة فيما يتعلق بعدد الموسيقيين وانتظامهم فى التدريبات، إن الناتج النهائى كان متناغما مع المستوى العالى للعرض ككل وأعتقد أن توزيعات محمد شمس وجهد شبابه من الكورال ساهم بشكل إيجابى فيما وصل إليه العرض من متعة ويكفى أن جميع الأغانى الفردية كان يؤديها الممثلون أنفسهم وهو جهد رائع ومشكور للفنان محمد شمس، أما الجانب الذى أرى أنه يحتاج إلى بعض الجهد فى الأغانى الجماعية وأتصور أنها ستكون أفضل لو أن المجاميع على المسرح كانوا هم المؤدين أنفسهم وليس الكورال الجالس أسفل الخشبة لأن الغناء من خلال مجاميع الممثلين سيعطى قدراً أكبر من المصداقية وفى الوقت ذاته يتناغم مع باقى المغنين الفرديين وبالتالى يتوحد تصرف أداء العرض ولا تشعر الأذن بنغمات غريبة على نسيج العمل حتى لو كانت بأصوات أكثر جمالاً.. كذلك فإن الجزء الأخير من العرض لم يتم التدريب على أغانيه بشكل مكثف فالحفظ ضعيف الاتصال مع الفرقة الموسيقية شبه مفقود.. وأعتقد أنه بمزيد من التدريبات يمكن تلافى هذه المشاكل بسهولة..

الاستعراضات

حاول أحمد أمين أن يقدم صورة تشكيلية بأجساد الممثلين يكون فيها من الجدة ما يزيد من متعة العرض ككل.. وقد نجح فى ذلك إلى حد بعيد لولا بعض الهنات التى أرى أنها أفقدت بعض المشاهد فعاليتها الدرامية، وتتمثل المشكلة الأولى فى عدم الربط بين الحركة الخارجية للممثل والحركة الداخلية المتضمنة فى اللحظة الدرامية.

وقد برزت هذه المشكلة بشكل واضح فى مشاهد ست الدار، تلك الشخصية التى قدمها العرض ببناء جسدى ضخم وأداء صوتى عنيف على مستوى الأداء التمثيلى والغنائى.. فى حين جاء الأداء الحركى الذى صممه أحمد أمين ساكناً معظم الوقت.. وبالتالى كان هناك انفصال واضح بين ما يدور داخل الشخصية وما تنطق به من كلمات مع ما تقوم به من حركات.. هذا الفصل بين الداخل والخارج.. يؤدى إلى عدم قناعة الممثل بحركته على خشبة المسرح وبالتالى عدم إيمان المتلقى بما يقوم به الممثل.. وقد بذلت الممثلة هالة قمر الزمان جهداً كبيراً للتغلب على هذه المشكلة، وبالرغم من حضورها وروحها الكوميدية إلا أنها لم تستطع القضاء على هذا الفصل بشكل نهائى.

كذلك ينسحب الأمر على المشاهد الجماعية التى تكونت من حركات بعضها مكرر وبعضها ساكن رغم الاهتمام الشديد بجماليات التشكيل فى الصورة المسرحية.

وأتمنى من أحمد أمين أن يدرس بعناية طبيعة الأفعال التى يصورها المشهد لأنها هى الأساس الذى يبنى عليه الفعل الخارجى المتمثل فى الحركة.

الإخراج

المخرج هو المايسترو الذى يقود العمل المسرحى، وهو المسئول الأول والأخير عنه، بالرغم من أن نص العشرة الطيبة من النصوص التى قدمت عدداً كبيراً من المرات، إلا أن هذا النص فيه من المواقف الدرامية المحيرة وهى تلك المواقف التى تعتمد على الصدفة واللامنطقية الدرامية (بغض النظر عن اللامنطقية الواقعية).

فنحن نكتشف أن نزهة بنت البلد المسكينة هى بنت الوالى من خلال نصف العقد الذى مازالت تحتفظ به وهى فى (اللغة) وكذلك من خلال (وحمة) فى قدمها والمشنة التى كانت فيها لحظة فقدها، والمصادفة أنها تكون أول بنت يتم اختيارها .. إلخ.

كذلك حالات الموت والصحيان للبنات والرجال وأهمها حالة سيف الدين الذى طعن بالخنجر ومات ثم عاد إلى الحياة بعد خمس دقائق.. كل هذه الأمور تصعب من مهمة المخرج الذى يتولى إخراج هذا النص.. ولكن ما ساعد عبد المقصود غنيم على تجاوز هذه السلبيات هو هذا القدر الكبير من الأغانى التى ألفها العظيم بديع خيرى ولحنها الموسيقار خالد الذكر ابن الإسكندرية سيد درويش.

أما فيما يتعلق بالإخراج ككل.. فقد بذل عبد المقصود غنيم جهداً فكرياً ومادياً كبيراً اتضحت نتيجته من خلال النجاح الذى حققه العرض..

لقد تعامل مع حوالى 50 فرداً ما بين ممثلين وموسيقيين وكورال.. واستطاع أن يصنع منهم منظومة متسقة قادها بنجاح إلى بر الأمان ولكن إذا كان هناك مآخذ على بعض عناصر العرض فلا يتحملها إلا هو باعتباره القائد المسئول الأول والأخير عن العمل وأهمها حيوية الاستعراضات وهبوط إيقاع العمل فى بعض مناطق العرض وعدم التناسب بين مساحة المسرح وكتل الديكور المرصوصة عليه وكذلك عدم الاستفادة بالكثير من قطع الديكور الموضوع على خشبة المسرح.. وطول زمن الإظلام فى المشاهد الأخيرة مما يؤدى إلى انفصال المتلقى..

لكن يحمد له هذه القيادة البارعة لفريق العمل كى ينتج عرضاً متميزاً فى النهاية .

كلمة أخيرة

الجمهور المصرى يميل إلى الطرب وعليه فالمسرح الغنائى هو ضالته.. فنحن بحاجة إلى تنمية وتطوير وتشجيع هذا اللون المسرحى العام المتصل بوجدان الشعب.. طلباً لمزيد من زيادة رقعة جمهور المسرح.

جمال ياقوت

الدراما الفوارسية (الفروسية) Gavalier drama

النسبة هنا إلى(فوارس) بدلاً من مفردها(فارس) التى قد تعنى(إيران) أو(هزيلة) فى الثلاثينيات من القرن السابع عشر، ظهر لون من الكتابة المسرحية شجعته الملكة هنريتا ماريا زوجة شارو الأول ملك إنجلترا، وموضوع هذا اللون الدرامى يكاد يقصر نفسه على معالجة قصة نزاع سياسى، وحربى بين دولتين متجاورتين أو أكثر. ويتميز- إلى جانب ذلك- بالعاطفية، والجدية، والمادة القصصية اليونانية المصدر. والارتباط الواهى بالواقع، و(الجنتلة)، ووجود السيدة الجميلة، والرجل الشريف الشهم، والحب البطولى العنيف، ثم الشخصية الشريرة الناقمة.



بدأ مركز الإبداع الفنى فى الإعداد لتقديم «هاملت» شكسبير.. والتى سوف تقدم بست وجهات نظر إخراجية مختلفة ويشارك الممثل الشاب «وليد فوزى» أحد طلبة ستديو الممثل بورشة الإبداع بالتمثيل فى واحدة من هذه التجارب.

الموضوع معقد ويرتبط بالشباب

ولد وبنت وحاجات... الولد والبنت وعرفنا .. طب إيه هى الحاجات؟!

فى البداية وعند دخولك لقاعة يوسف إدريس بالمسرح الحديث يفاجئك لمنظر المسرحى الملىء بالكراكيب والأشياءالقديمة المتناثرة بالقدر الذى يشى بأستحالة رسم حركة مسرحية يكون ذلك التكوين جزءاً منها ، الأمر الذى يضغط مساحة القاعة ويحصل الممثلين دائما فى مواجهة محتومة مع متلقيهم ، حيث تنكشف بسهولة تلك الحيل البسيطه لإختفاء أحد الممثلين لبعض لحظات، لأن المنظر المسرحى لايشمله؟؟!

ناهيك عن أن القاعة صغيرة منذ البداية وتحتاج إلى كثير من الجهد الإبداعى لكي تخلق حالة مسرحية جيدة ، وهو أمر أظن أنه فى غاية الأهمية، و القاعات عندنا يختلط فيها الحابل بالنابل وكثيراً ما تكون غير متوائمة مع ما يقدم عليها من عروض، فالمخرجين وممثلوهم يحلمون بالانتقال السريع للمسرح الكبير ويكون العرض على قاعة صغيرة دائما مخنوقاً و مكبلاً بتلك الشطحات غير الفنية ، فتتوه الرؤى والأفكار وتنحسر مساحة الإبداع، اللهم إلا بعض العروض التى تعد على أصابع اليد الواحدة والتى تحترم أهمية التقديم على قاعة صغيرة !

أما فى حالة (ولد وبنت وحاجات) فالأمر مختلف، ولكنه غريب إلى أبعد الحدود فطريقة (عمر غايات) مهندس الديكور فى رسم القاعة بالأوراق الكالحة وملء الأرضية بالحصى التى تشبه تلك التى تستخدم فى سكك القطارات ، الفونوغراف القابع فى نهاية المشهد المسرحى ، كل هذه المتناثرات بجانب البانوراما المليئة بالكراكيب تجعل المتلقى متوجساً ولا يتوقع أن يشاهد أحداثاً تتلاءم مع عنوان المسرحية فأى ولد وبنت سوف يغامران بنفسيهما فى تلك الأجواء الموحشة يبدو أن الموضوع «فشنك»، ولا يزيد عن كونه فرقعة إعلامية رخيصة كتلك الفخاخ التى يقع فيها دائما مشاهدو التليفزيون مع إعلانات (0900)

ومع بداية الأحداث تتضح أهمية السينوغرافيا التى شاهدناها فالموضوع معقد ويرتبط فى بدايته بمصائر بعض الشباب الذى يعانى الاكتئاب من جراء عدم التحقق ، فالمواقف تكاد تكون متشابهة والأحداث قد تعيد نفسها بنفس تفاصيلها المريرة وعليك أن تتابع الصراعات الداخلية التى أنشأتها البطالة والفراغ والزيف الحكمى والإعلامى ، وتحاول المؤلفة (رشا عبدالمنعم) التعبير عن هذه الموضوعات بطريقة تنتصر لتوازي الأحزان والذوات ، وبكوميديا خفيفة سوداء تطرح معاناة فتاة صغيرة وشاب فى مقتبل العمر ، هى فى مونولوجها الخاص تحكى عن كونها فى غاية السعادة بينما تعابير وجهها وعيناها الحزينتان تعبر عن عكس ذلك، وهو برغم ضحكه الهيستيرى يعانى الاكتئاب ولا يجد حلاً لهذا الموقف الذى لا ينتهى.

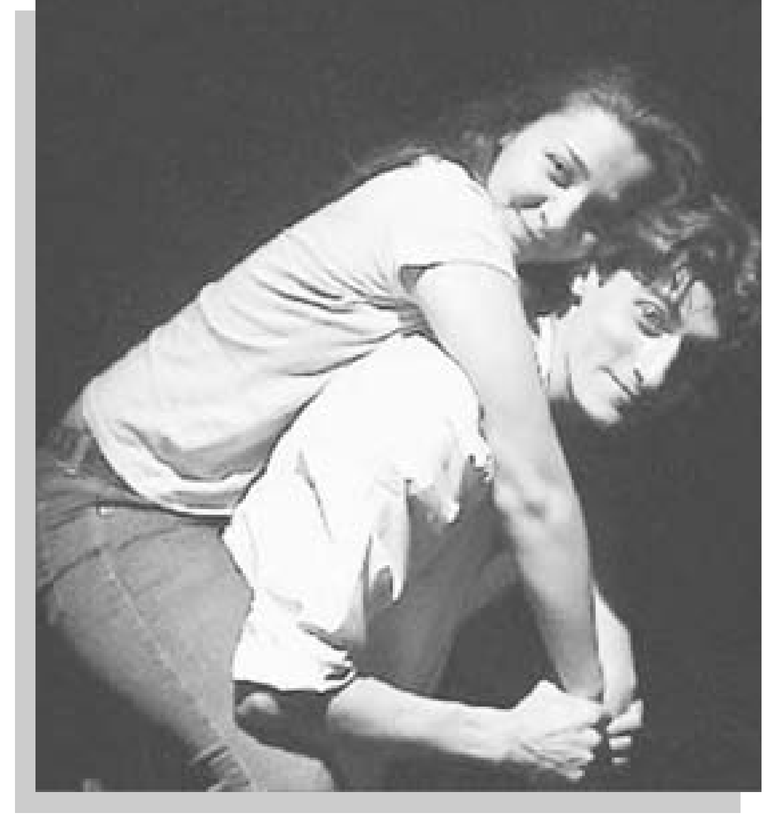
ولما يتطور الأمر نرى الفتاة فى مونولوج آ خر قدم بطريقة بديعة وهى تحاول جاهدة أن توازن ما بين دخلها واحتياجاتها الشهرية الملحة فتحسب الاحتياجات واحداً تلو الآخر لتكتشف استحالة توافق ذلك مع الدخل البسيط فتخلى عنها واحدة تلو الأخرى برغم أهميتها لاكتمال الحياة ؟؟!

وفى المقابل وفى نفس اللخطة تقريباً يقف الشاب فى الجهة المقابلة يعدد علينا الزيف الإعلامى والحكومى فى إعلانه شبه اليومى عن الشعب المصرى فهو (الأكمل والأجمل ..... إلخ) وهو في ذات اللحظة (الأجهل والاحمر والأصفر والأزرق....إلخ)، تستخدم المؤلفة فى ذلك المونولوج تعابير لفظية غير مطروقة حتى أن بعض الكلمات ليس لها معنى الأمر الذى أرادت به تقريب تلك التعابير من محتواها والتعليق عليها بأنها طلقات إعلامية ليس الإ فالحكومة دائما تقول ما لا تفعل والشعب قد وصل به الاختناق غايته فأصبح يتهكم على كل شىء حوله حتى لو كانت هناك بعض النقاط المضيئة، ونرى الشاب فى هذا (المونولوج) يؤدي أداء مضخما فى الحركة واللفظ ومليئا بالسخرية ليؤسس لعمق المعاناة من ناحية ولطريقة ذلك الشعب فى التعامل مع همومه اليومية من ناحية أخرى.

ولما كانت تلك الطريقة فى الكتابة المسرحية تسمح بمرور القضاياً عشوائيا على ساحة الأحداث فلا مانع من دخول موضوع مأساة القطار أو بترها، فهى طريقة فى التأليف تشبه فى علم النفس ما أطلق عليه (التداعى الحر). ، حيث تتجاور القضايا والآلام العشوائية دونما نظر لما يسمى بالتصعيد الدرامى للاحداث ، فالبنى الصغيرة لا تلتقى دراميا وإنما هناك إطار عام يربطها ببعضها البعض وهو الإطار السياسى والاجتماعى ونظرة الشباب وتفاعله مع الأحداث اليومية التى تمر بهذا المجتمع ، كل ذلك ممزوج بوجهة نظر كوميدية سوداء تتناول المواقف والأحداث وفق رؤية متهكمة تحيل الكل للهزلي والمتشائم.

أما فى حال دخول شخصية ثالثة مع الولد والبنت فالموضوع كله يتحرك فى الاتجاه الآخر حيث ينبه العجوز أو الرجل الرصين إلى عدم رضاه عن تلك النظرة المتشائمة ويحول الدفة كلية ناحية الحديث عن الحب وأهميته فى حياتنا فتنقسم الأحداث وفق ذلك للتعبير عن الحب فى زمنين مختلفين، الأول ، والذى يمثله الرجل الرصيفن من جيل الستينيات أو السبعينيات والولد والبنت يعبر ان عن الجيل الحالى، الاول يعرض كيف استغرق وقتاً طويلا كى يتعرف أو يحدث محبوبته، بينما الفتى والفتاة يلتقيان على الشات فى لحظة واحدة حيث تتلاقى الإكاذيب و العلاقات الوهمية فى خليط عشوائى وعنكبوتى وتبدأ هذه المشاهد بوقفة شاعرية طويلة مع إحدى أغانى أم كلثوم وكأن المخرج قد أراد بها أن يهيئ متلقيه للدخول لمعترك جديد تستريح فيه المشاعر، و المؤلفة هنا تتخلى نسبياً عن التعبير بالمونولوج حيث يشترك الشاب والفتاة على الشات فترى حوارات سريعة كاذبة يتبادل فيها المحبوبان طريقتهما الوهمية فى التلاقى، بينما على الجانب الآخر يدخل الرجل الرصين فى مونولوج طويل يشرح فيه كيف التقى مع محبوبته وكيف كانت الآخلاق والقيم لهما الدور الأمثل وكيف كان دور الأسرة ذا تأثير هام ومؤثر فى تحديد مصير الشاب أو الفتاة

وبنائيا نري المؤلفة تمزج ما بين وجهتى النظر بحيادية وكانها فقط تعرض لطريقتين في التعامل مع موضوع الحب وهما طريقتان متوازيتان يهتم الشاب بسرد مذكراته وكيف فقد محبوبته وتحول إلى زوج تقليدى بينما على الشات العلاقة حقيقية يحاول فيها الشاب والفتاة التمسك ببعضهما البعض برغم الظروف الاجتماعية غير الملائمة.



وفى اللحظة التى يذكر فيها الرجل الرصين كيف أنه حزين على فقدان المشاعر القديمة حيث كانت (توقد الشموع وتطفأ الأنوار) وكيف تبدل الحال الآن بالقدر الذى لا يسمح فيه (بإضاءة الشموع إلا فى حالة إنقطاع النور) !

نرى على الجانب الآخر كيف أصبح التعبير عن الحب عنيفاً وفارغاً من محتواه الحقيقى فكل من الفتى والفتاة يظهر مهاراته الكاذبة فى الرقص على الحصى؟!

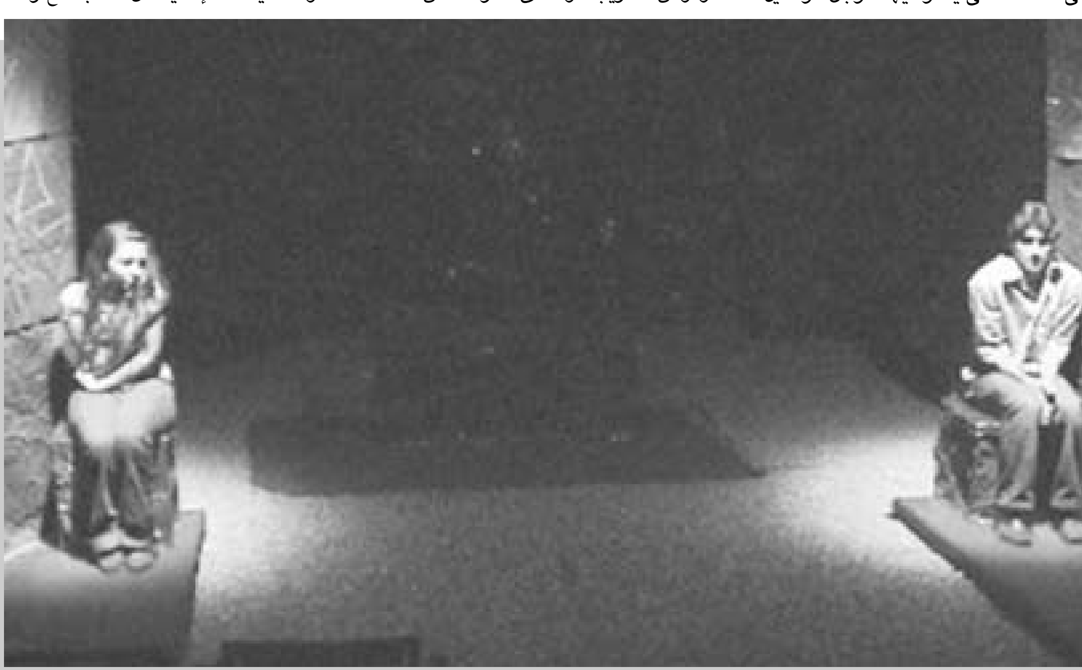
وعندما تحاول الفتاة جذب حبيبها نحو الواقع فتؤكد له أنها فى ورطة لأن أهلها عرضوا عليها الزواج من شاب جاهز، يتمسك الفتى بطريقته الوهمية فى العلاقة ويؤكد لها أن ذلك الفتى لو دخل معه فى معركة تظهر قوة كل منهما فإنه بالتأكيد سوف يصرع ذلك الغريب ولو أن الغريب هو الذى صرعه فمن حقه الفوز بالمحبوبة؟! ويعاد علينا ذلك المشهد بطرق أدائية تصعيدية تفرغ المحتوى وتنتصر للكذب العشوائى ، بينما يقف الرجل الرصين فى منتصف المسرح ليعرض على المتلقى أن يكتب مذكراته لتنتهى الأحداث، والتشابك الدرامى مازال قائما ولا يهم توقفه عند لحظة متوترة، وإنما المهم هو عرض صورة الولد والبنت فى أكثر من معترك حيث تتشابك الحاجات والأوهام ، وحيث تعرض الأحلام مخلوطة بواقع عشوائى وكاذب يهينها لأقصى درجة ممكنة.

وعن مخرج هذا العرض – هانى عفيفى – والذى فاز بتقدير لجنة تحكيم مهرجان المسرح المصرى الأول عن عرضه – أنا دلوقت ميت – فإنه يدخل اللعبة مع رشا عبدالمنعم المؤلفة ليؤكد فقط علي أهمية الأفكار التى تعرض دراميا ، فهو معاصر للأحداث السياسية والاجتماعية التى تقدم لها المؤلفة ولديه الحس الحزين الممزوج بالكوميديا السوداء فنرى طريقة رسمه للحركة والأداء متوافقين مع التضخيم والتهك كما أنه يهتم بالإيقاع السريع حتى لا يمل المشاهد من عرض المونولوجات فهو يسرع من أداء ممثليه وينوع فى زاوية الرؤية ويقسم بين الحركى واللفظى في المشهد الواحد حتى يكون ذلك كله سهلاً وكوميدياً، كما يخلط بين المونولوجات بالقدر الذى يسمح بتجاور الأفكار الرؤى وفق منطق كلى أسست له المؤلفة يعنى بعرض وجهة نظر الشباب فى الزيف الإعلامى والكذب الحكومى، يستخدم فى ذلك مسرحاً خاليا معظم الوقت إلامن الخلفية التى أشرنا لها مسبقاً والأرضية التى تفوق الأداء التمثيلى والتى ربما قصد منها أن المعوقات النفسية يمكن أن تتشابه تماماً مع المعوقات الحكومية والإعلامية ، أو أنها تلك الأرضية التى لا يمكن لها أن تكون مساحة خالية للتعبير عن الحب .

ويمكن القول بأن الأداء التمثيلى لكل من (آية حميدة فى دور الفتاة وشادى الدالى فى دور الفتى و بيومى فؤاد فى دور الرجل الرصين) كان متوافقاً مع الحالة وطريقة الاداء التى أرادها المخرج ، فكل من آية وشادى واللذان أراهما للمرة الأولى كانا بسيطين حتى فى اللحظات الدرامية الملتهبة كما كانا موفقين فى عرض الصور الكاريكاتورية للفتى الذى يعلق على أهمية مصر والفتاة التى لا تعرف كيف توافق بين دخلها إحتياجاتها وهو أهم مشهد قدمته المسرحية والذى يمكن أن تختزل فيه كل الأحداث والمواقف ، ولو عقدت مقارنة بين هذا المشهد وبقية المشاهد من حيث التكوين وطريقة الأداء، سوف ترى الفروق الفنية الحقيقية بين أهمية ذلك المشهد فى مقابل عادية المشاهد الأخرى ؟!

والملفت فى أداء بيومى فؤاد – فى دور الرجل الرصين أنه يعرض مونولوجه الطويل برومانتيكية لا تخلو من تهكم على الحال الراهن فهو ينعى الحب الذى لم تكتمل أواصره وينعى ذاته التى أصبحت تدور فى ترس الحياة الشرس ، فالمكافأة الوحيدة المتبقية له بعد مدة من العمل الشاق هى الخروج فى البلكونة مع أولاده فى آخر النهار يوم الجمعة.

إن الطريقة التى رسمت بها شخصية ذلك الرجل والذى يعلق فقط على الولد والبنت ولا يدخل معهما فى حوار ، إنما هى طريقة مختلفة فى الكتابة المسرحية حيث أرادت المؤلفة لمعظم مشاهد مسرحيتها أن تكون مونولوجات متشابكة تقدم القضايا المتجاورة وتعرضها كذوات فى حوار داخلى ، وهو أمر أراه محيراً إلى حد بعيد ، ففى ظنى أنها تمتلك إدارة الحوار والقضايا و مع ذلك أثرت تلك الطريقة التى قد تبعث على الملل ، كما أنها فوتت على نفسها فرصة جيدة لمناقشة قضية هامه كان يمكن أن تستغرق المسرحية برمتها ألا وهى قصة « الشات » فهى قضية هامة وعصرية وملحة وبها الكثير من التعقيد الدرامى فلأى الاسباب أهملت أو مرت كإحدى القضايا ضمن أحداث المسرحية؟! لا أعرف .



أحمد خميس

حالة شجن من البداية للنهاية

«ذاكرة المياه» ثلاث فتيات فى الضياع يلقين بالمسئولية على الأم الميتة.. بنات آخر زمن!!

المياه وكما هو معروف سائل الحياة، ورغم ذلك فهى لا تحمل طعما ولا لونا ولا رائحة.. ولكنها تحمل ذاكرتها عند الكاتبة الأيرلندية شيلا ستيفنس مؤلفة مسرحية (ذاكرة المياه) والتى عرضت على مسرح الغد ضمن فعاليات المهرجان القومى للمسرح.. إعداد وإخراج (عفت يحيى) وساعدها بعض من فريق العمل ليخرجوا بهذه التجربة إلى النور، وهى تجربة تحمل روح الجماعة بأصدائها الخاصة وعالمها المميز والذى عكسته الشخوص التى جسدتها أمامنا..

المسرحية تتناول فترة من الزمن قدرها بضع ساعات قليلة وهى الفترة ما بين موت الأم واستعدادات الدفن من قبل بناتها الثلاث.. وكلوحات التأثيريين فى الفن التشكيلى والتى يقومون فيها بتثبيت اللحظة للوقوف على كالتفاصيلها.. قام العرض بتوقيف لحظة ما بعد موت الأم وبدء محاكمتها من قبل بناتها الثلاث.. إنهن يحاكمن ماضيهن معها ويلقين بمسئولية أخطائهن على الآخر؛ وهو هنا الأم التى رحلت، ولكنها فى المسرحية كانت شاخصة أمام أعيننا ملقاة على مستطيل أبيض يشبه السرير والكفن معا وكأنها مصلوبة يحاكمها جلادوها قبل أن تذهب للعالم الآخر وتحاسب من جديد.. إن بناتها هن جلادوها.. ابنة عابثة بكل شىء تعانى اضطرابات نفسية وتبحث عن حبيب لا يأتى أبداً.. وأخرى تتزوج عرفيا من رجل متزوج أصلاً ولديه أسرته وكلاهما يعرف أنه يخدع الآخر، وهى بهذا الزواج إنما تظن أنها ترد عنها اتهامات أمها الدائمة لها بأنها على علاقات عديدة بالرجال وأنها يجب أن تكشف لأنها حتماً قد تحمل فى أحشائها جنين أحدهم، والثالثة تحمل متناقضاتها هى الأخرى فهى تترنح ما بين ارتداء الحجاب وشرب الخمر.. إن كل واحدة من البنات الثلاث تحمل أوزارها بداخلها، ولكنهن يبحثن عمن يمكن أن يحمل الوزر عنهن ولا يجدن أفضل من أم رحلت توا للعالم الآخر فهناك سندفنها وندفن معها خطايانا وأخطاءنا.. ربما.. ولكنهن يفاجأن بظهور الأم وكأنها تنسلخ من على الجدار أمامنا.. إنهن يستعدنها بذاكرتهن فتأتى لزيارتهن لكى تصحح كل المفاهيم والمواقف التى التبس عليهن فهمها.. وما بين اتهامات حمقاء ودفاعات من الأم تبنى القصة وتنسج أمامنا لكى نرى ونعرف تاريخ شخوص حكايتنا وما يعانين جميعاً من أمراض نفسية.. فنحن هنا فى هذا العرض أمام شخوص غير سوية مليئة بالمتناقضات وغير متحققة أصلاً لا هى ولا حتى هؤلاء الرجال الذين ارتبطن بهم. فبالرغم من أن النص يمس الأوتار الداخلية للنفس البشرية لدى شريحة ما من مجتمع يعانى من الأزمات إلا أن كوامن تلك الشخوص جاءت مشوشة؛ فى حين أننا كنا بحاجة إلى الضد الذى يظهر حسنه الضد.. فكان يجب أن نرى أنفسنا فى جزء من ذاك أو تلك حتى يمكن أن نتعاطف معه للنهاية ونخرج من العرض كل منا يحدث نفسه ويحاول تغطيتها بعد أن تعرت أمامه، ولكننا وجدنا شخصيات منقوصة من البداية ولم نتفاعل معها سوى لتلك المسحة من الحزن والشجن التى تغلف الشخوص جميعاً بل وتغلف الإطار العام للمسرحية كذلك.. وكذا تعاطفنا مع تلك الأداءات الجيدة لبعض الممثلات اللاتى أجدن فى أدوارهن بدءا من الأم المصلوبة على الجدار صامتة طوال العرض والتى أجادت فى تجسيدها الممثلة الصبورة «نهاد أبو العينين» وكذلك الأم الحقيقية المستدعاة من قلب الذاكرة المائية والتى برعت فى تمثيل دورها بإتقان الفنانة «سلوى محمد على» والتى دافعت عن اتهامات بناتها لها فى قوة بل وهاجمتهن وهاجمت تصرفاتهن الحمقاء وانتقدتها، مظهرة أخطائهن وءضعتها أمام أعينهن حتى يحاسبن أنفسهن قبل أن يحاسبنها، واكتمالا لسلسلة الأداء المتميز برزت «معتزة عبد الصبور» فى دور الابنة الصغرى بما لها من أسلوب متفرد فى طرح مشاكلها ومعاناتها الداخلية فى شكل ساخر لا يخلو من صدقٍ حقيقى.. وجاء الديكور البسيط دالا على الحالة تماما، فها نحن نرى دولاب فساتين الأم الذى ينفتح فتخرج منه قطع الملابس فى البداية لنبدأ حالات التذكر مع البنات، فكل فستان له ذكراه الخاصة لدى الأم وبناتها.. وكذلك البانوه الأبيض الذى يشبه سريراً معلقاً على جدار عليه الأم المصلوبة الصامتة والموجودة دائما مع الشخوص حتى فى لحظات ظهور الأم الحقيقية، وأخيراً الشباك الأبيض القديم المتآكل والذى سقطت منه أجزاء كثيرة وخلا من الزجاج فهو عارٍ أمامنا ومتصدع كشخوص الرواية.. والديكور كلهً يحمل اللون الأبيض.. لون الكفن إن شئنا التعبير هنا.. حتى أرضية المكان استغلتها المخرجة بما فيها من ثقوب طولية تخرج منها الإضاءة وهى أشبه بأشعة سفلية تخرج من الأسفل وتعكس ظلالها على الشخوص وكأنها أطياف عالم سفلى يرمى بظلاله فوق شخوص تتحرك عليه.. وقد أجادت المخرجة فى صنع حالة عامة من الشجن منذ البداية واستمرت معها للنهاية، فها هى تنهى مأساة شخوصها باعتراف داخلى وهو حاجة



هؤلاء البنات إلى أمهن وافتقادهن لها رغم كل ذلك، وكأنها فترة عدم اتزان صاحبتهن فى ظل أزمة الموت وما انبعث عنها من شجون وأسى ش وألم.. فها هن يقررن أخيراً أن الأم قد ماتت ويجب أن يدفنها ويدفن معها كل ذكرياتهن الأليمة، وأن كلمات أمهن رغم قسوتها إلا أنها شكلت وجدانهن بالفعل، وبهذه التعبيرات تنهى المخرجة العرض بصوت عذب يحمل موسيقاه الداخلية وبكلمات بسيطة رقيقة: «أنا لسه فاكرة كلمتك يا امه.. لكنه حمل تقيل على اكتافى.. يا امه خدينى فى حضنك الدافى...» شدت بها «نورهان بازرعة» بصوتها الحنون لتنهى العرض بعد أن تأكدنا أن للمياه ذكرى ونحن كذلك مثلها.. لنا ذاكرة ولكنها كذاكرة المياه.

خالد حسونة

الدراما اليعقوبية
Jacobean drama

يطلق المصطح على الناتج الدرامى الإنجليزى الذى ظهر أثناء حكم جيمس الأول(لاتينى – jacobus). (1603 – 1625)والذى تلا حكم الملكة إليزابيث.ولاشك أن هذين التارتخين ليسا حدين فاصلين؛ فيمكن أن يمتد تاريخ هذه الدراما إلى عام 1642 . وفى هذا العصر اليعقوبى كتب وليم شكسبير (– 1564 1616)أعظم مآسية، كما ازدهرت أعمال جونسون التى تمثلت فى مسرحياته المأساوية الكلاسيكية وملاهيه الواقعية. أما بومونت، وفلتشر، ووبستر، ومدليتون، وماسنجر... وغيرهم، فقد وصلوا إلى قمة أمجادهم فى هذا العصر.

الموت فقد رهبته القديمة.. بقى زى البرد زى الصداع!

صدمة «الموت» شبيهة بما كان يسميه أدونيس – فى سياق آخر – بصدمة «الحداثة»، فإذا كانت الحداثة تفجر الوعى وتطرح عليه العديد من التساؤلات، فالموت – الذى هو نقيض تجدد الحياة – يفعل الأمر نفسه، حيث يوقف الإنسان أمام ذاته، ويدفع الوعى إلى تأمل ما مر به من أحداث مهما بلغت هامشيتها أو عبورها السريع.

والحق أن مسرحية «ذاكرة المياه» التى أخرجتها عفت يحيى لا تقدم رؤية تأملية لـ «الموت» بقدر ما تحاول محاصرته رغم حضوره الظاهر على كل شىء، فقد بدا المكان – الذى ظل ثابتاً على مدار العرض – بفراغه الواضح موازيا لفراغ حياة الفتيات الثلاث ،ليس فقط بسبب غياب الأم بل بسبب فقدان المعنى والإحساس بالفقد وعدم التحقق. كما كان الظلام الذى شكل مساحة كبيرة – على المستوى الزمنى – معادلاً لحالة التخبط التى تقع الشخصيات فى دائرتها.

«موت الأم» لا يمثل حدثاً مأساوياً – على عادة الطرح المألوف – بل يصبح مجرد مناسبة لتقييم علاقة هذه الأم ببناتها الثلاث؛ مناسبة تستدعى الذكريات الأليمة تحديداً، وتظهر الأم فى صورة الشخصية القاهرة، ولا ندرى – من خلال الحوار – إلى من يتجه فعل القهر، فعندما تحكى ياسمين (معتزة عبد الصبور) عن تركهم لها فوق الشاطئ كأنها كم مهمل تنفى أختها داليا (داليا الجندى) ذلك مؤكدة أن هذا الفعل كان معها، وهكذا بصورة مطردة على مدار العرض، الأمر الذى يجعلنا نتعامل مع الشخصيات الثلاث رغم الاختلافات الظاهرة باعتبارها شخصية اعتبارية واحدة فى تلقى فعل القهر، عند هذا الحد تبدو المسرحية أحادية الرؤية!

ثلاث فتيات يستعرضن أفعال القهر التى مورست عليهن من قبل الأم، والتى فجرتها لحظة الموت. لكن الصراع يبدأ حين تنظر كل منهن إلى الأخرى كذات مغايرة أو منافسة فى موقعها من الأم. إن آلية التوحد والانفصال هذه هى التى تحكم البنية الدرامية فى العرض كله، سواء على مستوى علاقات الفتيات الثلاث أو على مستوى علاقتهن بالأم. الأمر الذى يجعل من تبسيط العلاقة وتوصيفها ببعد واحد – التمرد مثلاً – إجراء مخلاً لا يفى بغموض هذه العلاقة وتركيبها. وهو ما يتأكد مع ظهور «الأم» (سلوى محمد على) – بعد موتها!! – ظهوراً صامتاً فى البداية، كأنها الروح التى تحلق فوق رءوس بناتها، حيث تخرج من أحد جوانب المسرح وتمر أمامهن ثم تختفى فى الجانب الآخر. الخروج من الموت والدخول فيه، الظهور والاختفاء، الصمت والكلام هى بعض الحيل الفنية التى اعتمدت عليها هذه المسرحية، ولهذا لم يكن غريبا أن تقوم بدور الأم كل من «نهاد أبو العينين» التى ظلت واقفة طوال



العرض تلقى بظلها على الجميع دون مشاركة فعلية فى الحدث. لكنها حاضرة من خلال استدعاء الفتيات لها؛ و«سلوى محمد على» التى تظهر ظهورها الصامت أولاً، ثم تبدأ فى مواجهة ابنتها الوسطى الطبيبة النفسية، وهى مواجهة نكتشف فيها ضعف الأم هى الأخرى وحاجتها إلى التواصل مع بناتها؛ والمسافة بينها وبين زوجها، التى تعيش معه مكرهة بينما يعشق هو غيرها. واللافت حقاً أن هذه المواجهة لا تحدث إلا بعد اختراق البنات لعالم الأم أو «دولابها» الذى يحوى أشياءها وأسرارها، وكأننا أمام تعرية حقيقية للأم؛ واستعراض ملابسها بإهمال وربما بدرجة من التشفى، لقد فقد الموت – كتيمة موضوعية درامية – رهبته القديمة، وأصبح التعامل معه يتم كما لو كان حدثاً عابراً واعتيادياً، تستعرض الفتيات ملابس الأم كما لو كن فى مناسبة مبهجة، وتختار كل واحدة ما يروقها وترتديه؛ لتبدأ حالة التقمص لشخصية الأم، ويرددن ما كانت تقوله فى حياتها من توجيهات وأوامر صارمة. وعند هذه اللحظة يصبح حضور الأم حقيقة أمرا متوقعاً، وتبدأ المواجهة التى أشرت إليها، حيث ترفض البنت الوسطى أن تكون امتداداً لأمها وترى نفسها شبيهة بالأب، بينما تصر الأم أنها بضعة منها. فيما يشبه تبادل الأدوار حيث تبدو الأم أكثر احتياجاً للابنة. فى حين تبدو البنت الكبرى امتداداً حقيقياً لأمها أو صورة منها ففى ممارسة دور الرقيب والآمر والموجه والمسئول أيضاً عن إنجاز كل شىء، أما الصغرى فهى الأكثر تحرراً وانخلاعاً من سيطرة الأم كرد فعل لما مورس عليها فى طفولتها. ولكل منهن أزمتها الخاصة، تتزوج الكبرى لكنها تفتقد زوجها فى الواقع، سواء بسبب العمل المتواصل حيث يعمل بائعاً متجولاً أو بسبب حبه لأخرى، كما فعل الأب مع الأم، وتعشق الوسطى رجلاً متزوجاً وتتزوجه عرفياً، ويظل عاجزاً عن إعلان زواجه منها أو الانفصال عن زوجته. وتظل الصغرى مأساة حقيقية على الرغم من تحررها حيث لم تنجح فى تحقيق علاقة إيجابية واحدة فتصرخ: لماذا فى كل مرة يحدث الموقف نفسه مع شخص مختلف؟!

هذه الأزمات التى يستعرضها العرض بفنية عالية حقا لا تجعل منه عرضا نسوياً، فالرجال أيضا واقعون تحت قهر الضرورة والسعى الدائب وراء ما يسد احتياجاتهم بالكاد. إن وحدة المكان (البيت)، والزمان الذى لا يتجاوز الوقت القليل الفاصل بين لحظة الموت والاستعداد للدفن قد جعل المسرحية أقرب إلى الوقفة المطولة أمام النفس، حيث يتبادل الجميع لعبة التعرية بدرجة قاسية أحياناً، والحق أن أداء الممثلين (بصيغة التذكير!!) كان أكثر من رائع، «سلوى محمد على» فى دور الأم و«داليا الجندى» فى دور (داليا) و«مايسة زكى« فى دور (زهرة) و«معتزة عبد الصبور« فى دور (ياسمين) و«محمد شندى« فى (طارق) و«يحيى الدقن» فى دور (محمود)، فلكل منهم خصوصيته فى الأداء والتميز. أما المخرجة المبدعة عفت يحيى فقد أجادت توظيف هذه الطاقات الشابة من خلال عرض درامى ممتع تآزرت فيه عناصر الديكور والإضاءة والأداد التمثيلى والغناء لإبراز رؤيتها غير المعتادة.

د. محمد السيد إسماعيل



التمثيل الصامت، هو لون الأداء المسرحى الذى تخصصت فيه، واقتصرت عليه فرقة "التسلية الأولى للعائلة" منذ تشكيلها عام 2005 . ورغم التمثيل الصامت، أو ربما بسببه، لفتت الفرقة أنظار العالم، ويزيد نجاحها يوماً بعد يوم، كما يزداد متابعوها ومريدوها، وانجذاب كبار النجوم إليها. وآخر من جذبته الفرقة هو أحد أشهر نجوم هوليود منذ عصورها الذهبية وحتى الآن. ميكى رونى (86 سنة).. من أشهر أعمال رونى "أطفال تحت السلاح" و "أطفال فى برودواى" .. ومؤخراً "ليلة فى المتحف" مع النجم بنى ستيلر.

«النرويج اليوم» تحت الأرض فى فيينا.. فينك ياليالى الأنس!

د.عبدالرحمن عبده
يكتب من النمسا

على مسرح «وسط المدينة» الشعبة التابعة «لمسرح الشباب» وهو من نوع «مسارح البدروم». يقدم عرضاً للكاتب التشيكى الأصل والسويسرى الجنسية إيجور باورسيمل Igor Bauer Simel وفيه يناقش مشكلات الشباب وأثر استخدام غرف الدردشة فى تقريب المسافات بين المتحدثين. وهو من إخراج الألمانى «ألكسندريل».



GULI @ HOTMAIL ***تبدأ المسرحية بهذ العنوان الإلكترونى لجولى بطلة المسرحية الساقط على خلفية المسرح مع مقدمة تطرح أسئلة عن معنى الحياة والاستمرارية مع شباب فعل كل ما هو ممكن ومتاح إلى درجة التشبع. وتدور هذه الأسئلة حول: ماذا يحدث لو امتدت الحياة أمام الإنسان، تلك الحياة الباردة برودة الثلج؟ وماذا ينتظر المرء من عالم كل ما فيه محض عبث. ثم ماذا يحدث عندما يفقد المرء الرغبة فى إيجاد هدف أو مضمون لمعطيات حياته؟!***

بهذه الأسئلة تدخل الفتاة جولى من الصالة إلى المنصة طارحة هذه التساؤلات الثلاثة ماذا أرغب أن أكون؟ وكيف أرغب أن أكون؟ ومن يرغب لى أن أكون فهى قد أعدت محاضرة لهذا العرض. مشيرة إلى «الجمهور» إذا ما كان يرغب فى الحصول على مفاتيح السعادة. ثم تعطى إشارة البدء للعمل المسرحى مختفية خلف لوحة بيضاء استخدمت كشاشة عرض سينمائية صغيرة.

ويظهر المخرج حالة العزلة والسأم التى تعيشها الفنانة من خلال مساحة زمنية طويلة نسبياً تهتز الفتاة فيها برقص عنيف دون موسيقى بحيث تضفى حالة من الملل على المتلقى فيشعر بها وبما تعانيه. ثم تنتقل إلى إحدى غرف الدردشة على شبكة النت (Chat room) معلنة عن اسمها وعنوانها، ويستمر الحوار المكتوب على الشاشة السينمائية فتتعرف على الشاب أوجست الذى يعيش فى وسط أوروبا وتفصله مسافة بعيدة عنها يستمر الحديث بينهما حتي تقنعه فى النهاية بالقدوم إلى النرويج حيث تعيش ليذهبا معاً إلى «حافة الهاوية» وهو جرف كبير يلجأ اليه المنتحرون بعد أن قررت الانتحار ويشاركها الشاب قناعاتها مستشهدا ببعض أمثلة لكبار المشاهير الذين أنهوا حياتهم برغبتهم محتجين على العالم الملىء بالمتناقضات وبعد أن أدرك السأم حياتهم تذكر الممثلة نتاللى وود. التى وجدت غارقة فى حمام منزلها فى هوليود، فتدافع عنها جولى بأنها حققت كل شىء جميل وأسعدت الجميع فيجيبها «ولكنها لم تسعد نفسها فقد اكتشفت أن كل شىء فى هذا العالم مزيف وغير أصيل ويأتى اقتناع الشاب نهائيًا بعد محادثه مرئية على الشبكة العنقودية، وترى جولي أن تأخذه معها. فتسأله عن سنه فيجيب: «١٩ سنة» فترد بأنها ليست بحاجة إلى مبتدئين، إلا أنها تطلب صورته وتظهر على الشاشة ويطلب هو أيضا صورتها ، ثم يقرران فى النهاية اللقاء بهدف الانتحار. هاتفين «يحيا الموت، يعيش الموت».

يتغير المنظر إلى حافة العالم «الجرف الكبير» فى منطقة جبلية فى النرويج ثم تميل شاشة العرض قليلاً إلى الوراء ويفتح جزء منها لتمثل منشوراً ثلاثياً «خيمة» وفيها اقتربا من بعضهما فى الحقيقة وليس عبر موجات الأثير وقد قررا التخلص من الحياة هاربين من هذا العالم الذى فقد معناه بعد ان استنفذا خلاله كل ما هو مرغوب .

ولكنهما يتفقان على عدم الرحيل فى هدوء، بل بعد أن يقولا رأيهما فى الحياة والعلاقات من خلال رسائل مسجلة بواسطة كاميرا فيديو لقد قررا أن يخرجا مشهد الرحيل فى صورة مسرحية.. وخلال تسجيل الرسائل اقتربا أكثر من بعضهما ويناقش كل منهما الآخر فيما طرحه من أسئلة واعترافات واكتشفا أن لكل شىء وجهه الآخر فهناك الكذب مقابل الحقيقة مثلا وحيوية الحياة مقابلها تجمد الإحساس. ويكتشفان أن الحياة من الممكن تأتى عن طريق الإحساس الجيد بالآخر.

وتستمر هذه المساجلات بتقنية عالية الدقة فقد كانت الرسائل مرئية فى نفس اللحظة على الشاشة سواء أكانا خارج الخيمة أم داخلها عن طريق الإرسال اللاسلكى.. المباشر على الشاشة التى تحولت إلى جزء من جانب الخيمة. وتصل اللحظات الجميلة قمتها. عندما تعكس الكاميرا تفاصيل وجه كل منهما بمجرد أن ينفرد بنفسه داخل الخيمة ، ويبدأ فى منولوجات داخلية ، ثم يحدث ما يؤكد تشبث الإنسان بالحياة ، حتى ولو كان مقدماً على إيذاء نفسه، ففى إحدى التسجيلات بالكاميرا رأت الفتاة أن تخرج لحظة الانتحار ، فتقدمت بظهرها نحو الجرف وانزلقت ، لكنها تشبثت بالحافة، وحاولت التجاة وحاول "أوجست" أن ينقذها، وتنجح فى النهاية فى الصعود، ناجية من الموت بالرغم من أنها كانت مقدمة على التخلص من الحياة، فهى بطريقة لا إرادية تشبثت بالحياة . ويظهر العرض أنها لم تحب بصدق من قبل ، ولعل تقارب المسافات داخل الخيمة والأحاديث . أذابت العلاقة الباردة التى كانت موجودة من قبل على «النت» بل كان هناك دافع أكبر ، فقد شاهد الشاب فى إحدى لحظات خروجه من الخيمة ضوءا ساحراً تشكل فى السماء ، إنه الشفق القطبى ، فتملكه الشعور القوى بجمال ما يحيط به ، وقد سيطر على الشاب إحساس بجمال الطبيعة ، فتحولت صخور الجرف فى عينيه إلى ألوان جميلة ، بعد أن غير نظرته إليها ، وقد سمع كذلك صوت خرير المياه المتساقط من الجداول الرفيعة التى تحولت إلى لوحات شاعرية جميلة ، عمقت إحساسه بمواصلة الحياة فبدأ يشير إلى جولى لمتابعة هذا الضوء الساحر وماحوله من جمال طبيعى «مع ملاحظة أن المخرج لم يحاول أن يترجم هذه الظواهر على المسرح صوتياً وتفادى هذه السذاجة سعياً إلى إكساب المتلقى هذه المعلومات عن طريق الحوار» فهى قد انزلقت قدماها وتشبثت بالحياة فجأة ، ثم أحست من خلال الإحساس الجميل بالطبيعة الخالصة، بالإضافة إلى علاقة الحب التى نشأت عن اقترابها من الشاب بالرغبة فى التمسك بالحياة.



مسرح كوندليزا رايس

سيفاجأ زائر العاصمة الأمريكية واشنطن« دى سى» إن تحرك كيلو متر أو اثنين متجاوزاً البيت الأبيض أو مبنى الكابيتول «الكونجرس الأمريكى» بتجمعات سكنية فقيرة يسكنها الأمريكيون السود ويطلق عليها Black Ghettos. وستصدمك الحالة المعيشية البائسة التى يكابدها هؤلاء السود الذين جلبهم المستعمرون الأوائل من أفريقيا الطيبة على شكل عبيد تم خطفهم من أفريقيا وترحيلهم عبيداً يساقون كالدواب على سفن العبيد إلى أمريكا والعالم الجديد ليزرعوا الأرض التى يملكها المستعمر الأبيض ليحصد عرقهم أموالاً وأسلحة وجبروتا يصنع بهم قوة أمريكية تحاول إعادة مجد امبراطوريات طواها الزمن وغربت عنها الشموس ولم تقدم اعتذاراً عما اقترفته فى حق الشعوب التى استعمرتها عقوداً وأفقرتها قرونًا. كان العبيد المخطوفون لا يملكون سوي بعض الذكريات عن أفريقيا التى ولدوا فيها وعاشوا بها سنين طالت أم قصرت انتهت بخطفهم وترحيلهم إلى العالم الجديد. وسوف تدهش إن عرفت أن هذا المشهد المأساوى لأحياء السود الفقيرة فى أمريكا لا يوجد فقط فى العاصمة الأمريكية بل إن أكثر أحياء مدينة نيويورك شهرة هو حى هارلم الفقير الذى يسكنه السود ويعد مركزاً للثقافة السوداء فى شمال أمريكا. ستدهش إن عرفت أن هذا الحى شهد حركتين أدبيتين شهيرتين فى القرن العشرين، الأولى هى حركة هارلم Harlem Renaissance الأدبية فى العشرينيات من القرن الماضى والتى حاولت أن تؤكد على حتمية أن يعبر أدب السود فى أمريكا عن مشاكلهم ووجودهم هناك. أما الحركة الثانية فهى حركة الآداب السوداء Black Arts Movement فى الستينيات وأوائل السبعينيات من القرن الماضى. والتى حاولت أيضاً أن تقدم أدباً أسود معبرا عن الهوية السوداء هناك ومنفصلا عن أدب السيد الأبيض. ورغم تميز الحركة الأولى بالكتابة الروائية والشعرية وبعض الكتابات النقدية إلا أن الحركة الثانية كانت أكثر اهتماماً بالمسرح والكتابات النقدية المؤسسة لنظريات أدبية «مسرحية أو غيرها» تنفصل انفصالاً تاماً عن نظريات المسرح الغربى بدءا من أرسطو وانتهاء بكل من يكتبون فى المسرح وينظرون له فى أوروبا وأمريكا فى القرن الواحد والعشرين. وكانت حركة الآداب السوداء تؤكد على أنها الذراع الثقافى لحركة الحقوق المدنية السوداء Civil Rights Movement التى قادها مارتين لوثر كينج من منتصف الستينيات من القرن الماضى. وعلى الرغم من تبنى حركة الحقوق السوداء مبادئ الوفاق والاندماج فى المجتمع الأمريكى مع المطالبة بتمتع السود بحق المواطنة مثلهم مثل المواطن الأبيض، فقد تمسكت الحركة الأدبية بمجموعة من الأفكار الأدبية الثورية التى عبرت عن غضب السود من وضعهم الاجتماعى والمادى والسياسى والاقتصادى فى المجتمع الأمريكى. واعتمد السود بشكل أساسى على استلهام الموسيقى الأفرو أمريكية وخاصة موسيقى الجاز والبلوز Jazz and Blues music والتى أودع فيهما السود ذكريات الماضى الأفريقى الذى سرقه مختطفوهم منهم، كما جعلوا من الثانية على وجه الخصوص مستودعاً لآلام السود فى العالم الجديد الذى امتص دماءهم عبيدا فى مزارع الجنوب ويرفض أن يرقى بهم ويرتفع بمكانتهم إلى مستوى المواطن ولو كان من الدرجة الثانية. أدرك السود منذ بداية وجودهم فى أمريكا كيف يمسخ الأدب الأمريكى صورتهم على صفحاته كما يسمخ إنسانيتهم فى الواقع. وكيف قصد كتاب المسرح الكبار مثل يوجين أونيل وغيره أن يصوروا الأسود وكأنه شخص تحكمه الغريزة ويغيب عنه العقل ولا يستطيع التعامل مع المدنية الحديثة والديمقراطية الحاكمة.

ولقد حاول كتاب المسرح السود فى أمريكا منذ بداية هذه الكتابات المسرحية أن يؤكدوا دوماً على إنسانية الإنسان الأمريكى الأسود. وعلى أهمية أن يكف المجتمع الأبيض عن استعباده وإهانته سواء على خشبة المسرح أو فى الواقع. ويمكن هنا الإشارة إلى الكتابات المسرحية للعديد من المسرحيين السود الذين عبروا فى كتاباتهم المسرحية عن هذا التوجه بدءاً من لانجستون هيوز Langston Hughes ومن قبله ومروراً بالعظيمة لورين هانزبيرى Lorraine Hansberry التى كتبت مسرحية «زبيبة فى عين الشمس» وجيمس بالدوين James Baldwin الذى كتب مسرحية «ميدالية لشارلى» A Medal for Charlie وأدريان كنيدى Adrianne Kennedy الذى كتب Funny house of A Negro ووصولا إلى العظيم اميرى إمامو بركة Amiri Imamu Baraka الذى كتب مسرحية العبد The Slave ومسرحية الملاح الطائر Dutchman فى عام 1964 والتى اعتبرها النقاد واحدة من اعظم المسرحيات فى القرن العشرين. وقد عبر بركة فى كتاباته المسرحية عن مجمل أفكار وتوجهات حركة الآداب السوداء فى ستينيات القرن الماضى. ورغم توقف فعاليات وأنشطة الحركة تحت تأثير الضربات الإجهاضية والاختراقات ومحاولات الاحتواء والحصار من جانب الثقافة البيضاء إلا أن أفكار الحركة ونظرياتها ومبادئها بقيت متكأ تعتمد عليه كتابات المسرحيين الأفرومريكيين الجدد فى العقود التالية. ورغم حرص الحركة المسرحية الأمريكية البيضاء على إجهاض محاولات السود للوجود المستمر فى شارع المسارح Broadway بمدينة نيويورك، إلا أن الكاتب المسرحى الأمريكى الأسود أوجست ويلسون August Wilson(1954-2005) استطاع أن يخرق هذا الحصار ابتداء.



شعبتين، الأولى فى الحى التجارى المهم بفيينا ، وهو مسرح النهضة ، و الثانى فى وسط المدينة هو تحت مستوى الأرض (القبو) ولهذا فان عدد جمهوره قليل (230 كرسياً) كما تفتقد خشبته إلى الفراغ العلوى والفراغ السفلى للخشبة، كما أنه بدون كواليس ، فتحة الخشبة ستة أمتار وعمقه حوالى خمسة أمتار .. أمّا عن العرض فقد غلّف المسرح بلون القطيفة .

– كذلك صممت حافة الجرف باستغلال ارتفاع مستوى خشبة المسرح مع وضع كل المؤثرات الضوئية و الصوتية ومراوح الهواء «شاهد الصورة» ، أمّا شاشة السينما فلا يشاهدها الجمهور فى البداية ، فهى ترفع من وجهها الأفقى على خشبة المسرح فى المقدمة لاستخدامها كلوحة كمبيوتر ثم تستخدم بعد فتحها على شكل منشور ثلاثى (خيمة) وتنعكس على سطحها كل مشاهد الفيديو لاسلكياً فى نفس اللحظة ، وذلك باستخدام تقنية هوائى الإرسال المثبت على قمة الكاميرا مثل هوائى التليفون المحمول «وكان هذا البث المباشر أحد العلامات الناجحة فى العرض والتى ساعدت على تعميق أثر الحوار الدرامى بين شخصيات المسرحية ، خاصة عندما يختلى كل منهما بنفسه ويبدأ فى المنولوجات الداخلية والتى تترجمها الكاميرا فى لقطات تعبيرية على الوجه..

– مؤلف المسرحية

ولد ايجور باور سيما مؤلف المسرحية فى براغ سنة 1964 ثم هاجر وعائلته عام 1968 إلى سويسرا وهناك نال دبلوم العمارة . مارس إلى جانب وظيفته الكتابة للسينما ، وكوّن بعد خمس سنوات فرقة مسرحية مع بعض زملائه ، ثم قام بتكوين فرقة مسرحية أخرى . مارس الكتابة والاخراج وبعد تحقيق نجاحه الكبير فى محيطه سويسرا أكد نجاحه بهذه المسرحية «النرويج اليوم» وتم الاعتراف به ككاتب عالمى وترجمت هذه المسرحية إلى 20 لغة ، وأخرجت حوالى 100مرة . أما مخرج المسرحية (الكسندر بريل) فقد ولد عام 1944 فى ألمانيا ودرس فى ميونخ علم اللغة الألمانية، والاجتماع، وعلوم المسرح ثم درس التمثيل لاحقاً وعمل مابين 1968 و1980 فى بعض المدن الألمانية مثل فرانكفورت ، وفراى بورج و فسبادن ثم سويسرا .. أخرج 27 عرضاً مسرحياً كبيراً ، ووصل إجمالى أعماله إلى (300) عمل مسرحى. استضيف فى بلجراد ، برلين ، درسدن ، هامبورج ، كذلك فقد أصبح عضواً مؤسساً فى جماعة فرانكفورت للتمثيل ... كما صمم الإضادة والمناظر لهذا العمل المسرحى .

من نهاية الثمانينيات من القرن الماضى وحتى وفاته عام 2005. فقد حرص أوجست ويلسون أن يكتب أيضاً عن معاناة السود فى أمريكا من خلال شخصيات مسرحية لها القدرة على التعبير بقوة عن افكارها وعن نفسها من خلال تصوير مسرحى واقعى ولغة مسرحية عصرية. ورغم انجذاب أوجست ويلسون إلى عالم المسرح لقدرته على التعبير عن معاناة السود فى أمريكا اعتماداً على أفكار بركة وأقرانه، إلا أنه ركز فى كل كتاباته على خبرات السود الذين هاجروا من جنو ب الولايات المتحدة إلى شمالها فى النصف الأول من القرن العشرين، وعلى الحصار الذى لاقاه ويلقاه السود فى المجتمع الأمريكى على كل المستويات، وعلى مركزية الاعتماد على التراث الأفروأمريكى وخاصة الموسيقى والفنون الأخرى فى الحفاظ على هوية الأمريكى الأسود فى أمريكا. كتب أوجست ويلسون حوالى عشر مسرحيات حصل العديد منها على جوائز أمريكية متميزة منها جائزة Pulitzer. وعرض الكثير منها على مسارح نيويورك. كما تحول بعضها إلى أفلام سينمائية ،ومنها مسرحية The Piano Lesson. وتعبر كتاباته وكتابات غيره من المسرحيين السود عبر مائة عام من الكتابة لمسرحية السوداء فى أمريكا عن معاناة الأقلية الأفروامريكية فى بلاد العم سام. وهو ما عبرت عنه كونداليزا رايس وزيرة الخارجية الأمريكية السوداء فى بلاغة غير دبلوماسية حينما كانت مستشاراً للأمن القومى الأمريكى حين قالت: إننى أدرك تماما أنهم «تقصد الأمريكى الأبيض» كانوا ينظرون إلينا وكأن الواحد منا لا يساوى إلا ثلاثة أخماس إنسان.





■ د.محسن عباس

الدراما الإليزابيثية Elizabeth adrama

المسرحيات التى ظهرت في فترة حكم الملكة إليزابيث الأولى التى كانت جالسة على لعرش البريطانى من سنة 1558 إلى سنة 1603? وهوالعصر الذهبى للدراما الإنجليزية. ولا شك أن هذين العامين المذكورين ليسا حدين فاصلين، ولكن يمكن لهذا العصر من الناحية الدرامية –لا السياسية – أن يمتد قليلاً قبل ذلك وبعد ذلك حتى إغلاق المسار سنة 1642. وممن ينتسبون إلى هذه الحقبة : مارلو، شكسبير، بن جونسون ... إلخ.



كواليس



■ طلعت الشايب

بيرانديللو.. وصية لم يستمع إليها أحد !!

"فليمر موتى فى صمت، كما أرجو من أصدقائى وخصومى على السواء ألا يتحدثوا عنه أو يشيروا إليه ، لا نعى ، لا عزاء ، لا أريد أن يكتسى جثمانى بأى ثوب ، لفوه عاريا في كفن وضعوه على الفراش ، لاشموع ، لا زهور، وليكن موكب الجنازة بسيطا مثل مواكب الفقراء ، لا زينة ولا أبهة ، احرقوا الجثمان وذروا الرماد فى الهواء حتى يتبدد ولا يبقى منه شيء وإن تعذر ذلك فليوضع فى قارورة تدفن فى صخور قريتى " اجريجنتو" حيث ولدت "

السطور السابقة –تصور !؟– مجتزأة من وصية الكاتب المسرحى الإيطالى العالمى " لوريجى بيراند يللو " (1867-1936) الذى اشتهر فى عشرينيات القرن الماضى بفضل مسرحية " ست شخصيات تبحث عن مؤلف " والتى عرضت لأول مرة على المسرح فى بريطانيا سنة 1923 وكافأه «موسولينى» على نجاحها على المسرح كما أتاح له الفرصة لحرية أوسع من أجل التجريب المسرحي.

" بيراند يللو " الذى كان أيضَا قاصًا وروائيًا ورسامًا وشاعرًا ، مدين للآلام العظيمة والكوارث العائلية التى توالت عليه ، فهى التى جعلته يستسلم لغواية الكتابة للمسرح ، ويجده منفذًا لتفريغ ما كان يعتمل بداخله من صراعات باختياره موضوعات لمسرحيات يحاول من خلالها استجلاء كنه ذلك اللغز المسمى بالشخصية . فى سنة 1899 أصيبت زوجته بمرض نفسى انتهى بها إلى الجنون ، وبعد سنوات قليلة انهار أحد المناجم الذى كان والده قد استثمر فيه كل مايملك ، بعد ذلك توفيت امه وتفاقمت حالة زوجته الصحية فاتهمته بإقامة علاقة غير سوية مع ابنتها ... فهربت الفتاة من المنزل ، بعد ذلك وقع ابناه فى الأسر!!

كان بيراند يللو يقول عن مسرحيته الشهيرة «ست شخصيات» إنها كوميديا فى طريقها إلى التخلق لأن مايحدث فيها مرتجل ، بالرغم من أنها – من الناحية العملية – عبارة عن مشاهد متوالية خاضعة لتخطيط دقيق ، وعندما يحاول أن يشرح طريقة وأسباب كتابتها يقول : سألت نفسى: لم لا أكتب مسرحية عن حالة مؤلف يرفض أن يدع مجموعة من الشخصيات التى خلقها تحيا ، مسرحية تتناول محنة أولئك الذين لا يستطيعون ترويض أنفسهم على القبول بأن يظلوا أحياء فى المخيلة ، ومحرومين من الوجود فى العالم الذى يصنعه الفن ؟

كما يقول : "أنا لم أسع وراء تلك الشخصيات ، لقد وجدت نفسى مواجها بها ، هى كائنات إنسائية يمكن أن تلمسها باليد وأن تسمعها وهي تتنفس .

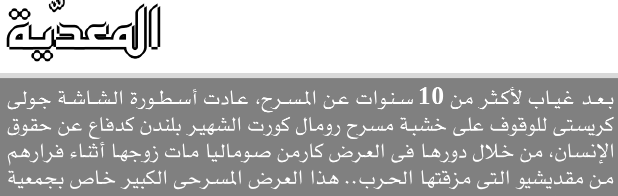
" يبراند يللو " الذى كان يريد أن تطوى صفحته بموته ، كما قرأت فى البداية ، يعود الى الأضواء مرتين كل عام فى ذكرى ميلاده وذكرى رحيلة وفي كل مرة يعاد اكتشافه من جديد !!

« بيكيت» .. الرجل الغامض بسلامته!!

عشر سنوات تقريباً ، اعتبرها نقاد كثيرون أفضل ماكتب ممثل عن نفسه، أما أجمل ما فيها فهو تلك الأجزاء التى تتحدث فيها عن عملها مع "صمويل بيكيت"(1906-1989) فى مسرحيات من تأليفة ، والمعروف عنه انه كان ينشد الكمال فى أعماله، وشديد التدقيق فى تفاصيل أداء الممثلين للأدوار التى يرسمها على الورق.

أسلوب (بيكيت) كان يمثل صعوبة بالنسبة للممثلين لأنه يتاول فى أعماله الكائن الحى ، الإنسان ، فى مواقف متطرفة وظروف مبالغ فيها بهدف التركيز على الجوانب الأساسية من التجربة الإنسانية ، وليس حبا للعبث أو اهتماماً به فى حد ذاته .

(بيلى وايتلو) عملت مع الرجل فى الفترة من 1963الى 1989وتقول: انها اصبحت ملهمته لمده 15سنة كان يأتى لزيارتها ويحمل الهدايا لابنها ويجلس فى مقعد معين امامها ، يقرأ لها دورها همساً وتقرأه هى بصوت عال .. كلانا يقود الأخر نحو الاتقان التام ... العين فى العين ، و مع كل عبارة تتغير تعبيرات الوجة تقول انها جلست ذات مرة تقرا دورا طلب منها ان تؤدية فى مسرحية له فانتابها شعور بالحيرة ، لم تفهم شيئا ، لم تستطع ان تقبض على المعنى الذى كان يهدف اليه من هذه المسرحية (نهاية اللعبة) ، كل ماخرجت به هو انها كانت مسرحية عن رجل وزجته وعشيقته (هم كل شخصيات المسرحية) كل منهم يجلس فى وعاء معدنى كبير ويتكلمون ! شعرت ان (الحدوته) ليست مهمة ، وأما أسلوب الأداء كانت (بيلى) قد سمعت عن الرجل الغامض من ممثلة صديقة قامت بدور امرأة مدفونة فى الطين حتى رقبتها ، فى مسرحية أخرى له . بعد أسبوع من التدريبات على دورها فى (نهاية اللعبة) دخلت (بيلى) ذات صباح إلى قاعة البروفات فوجدت رجلا يجلس فى هدوء فى ركن بعيد يرتدى معطف المطر "وكأنه قد جاء للتو من عند احد حلاقى الارصفة ، خلف نظارته الطبية الرقيقه. كانت تلاحظ عينيه الزرقاوين ودرجه تركيزه العالية وهو صامت تماما يحدق فى النص المكتوب الموجود امامه ، لم أجرؤ أنا ايضًا على الكلام، ويبدو اننا لو كنا قد تبادلنا اى حوار لما فهم أحدنا الآخر ... لم يكن الصمت يقلقه على الإطلاق ، وبعد هدوء وتركيز طلب منها أن تحضر قلماً وتنظر فى الصفحة الثانية ... الفقرة الرابعة ... الكلمة الخامسة ... ثم تشطب نقطة من ثلاث نقاط كانت موجودة بعد هذه الكلمة ! ومن عبارة اخرى طلب أن تشطب حرف العطف (و) ...والضمير (انا) من عبارة أخرى ! أما هى فكانت تنفذ ما يطلبه منها علي نحوٍ آلى دون أن تنطق . كانت تلك التغييرات التى قد تبدو بسيطة جزءاً مهماً من عمله ... وعملها ... كان يعرف أن لها علاقة كبيرة بتغيير الإيقاع ويعلم الممثلون كيف يكون الصمت أحياناً أهم جزء فى الحوار !!



«كوريولانوس شكسبير».. البطة السودة المظلومة

لم تلق مسرحية «كوريولانوس» ما لقيته المسرحيات الشكسبيرية سواء على مستوى الدراسة الأكاديمية أو العرض المسرحى، رغم أنها لا تقل فى موضوعها أو بنائها أو لغتها أو أسلوبها أو حتى فى بلاغتها أو تاثيرها عن أعظم مأساويات شكسبير روعة، أو أحسن مسرحياته التاريخية شهرة، أو حتى أعظم كوميدياته شعبية.

فسواء فى حياة شكسبير أو بعد وفاته أو فيما بعد لدى بزوغ نجمه فى الأفق لاسيما منذ بداية القرن الثامن عشر لم تلق «كوريولانوس» الاستقبال الشعبى أو التقدير النقدى الجديرين بها، ومن ثم ظلت حبيسة ذلك المكان الهادئ من المكتبة الإنسانية، بل رهينة ذلك الركن المظلم من الذاكرة البشرية وربما إلى يومنا هذا، ولا نعرف سبباً محدّداً لذلك.

هل السبب هو أن «كوريولانوس» جاءت أختيها الرومانيتان: «يوليوس قيصر» و«أنطونيو وكليوباترا»، فقبعت فى مكانها خائفة بعد طغيان هاتين المسرحيتين فى حلقة الدرس وعلى خشبة المسرح بموضوعيهما السياسيين الساخنين «القانون والنظام» فى الأولى و«صراع الحضارات» فى الثانية؟، لا أظن.. خاصة أنها ذات موضوع سياسى ملتهب أيضًا، يتمثل فى «علاقة الحاكم بالمحكوم» بصرف النظر عن معطيات المكان أو الزمان.

وهل السبب هو أن الشخصية المحورية- كوريولانوس- لم يترك انطباعًا دراميا عميقًا فى نفوس القراء أو المشاهدين كما فعلت (ماكبث) مثلاً- إن لم نقل (عطيل) أو (هاملت) أو (لير) على مستوى المأساة أو (جون) - إن لم أقل (ريتشارد) أو (هنرى) على مستوى المسرحية التاريخية أو (شايلوك) إن لم أقل (بروسبيرو) على مستوى الملهاة؟ لا أعتقد.. ذلك لأن (كوريولانوس) له من السمات الدرامية والقدرات المأساوية ما يجعله يتفوّق على (قيصر) أو (بروتس).

أم السبب أن «كوريولانوس» تفتقر- بشكل عام- إلى المقومات الفنية التى يمكن أن تجعل قراءتها متعة وعرضها ضرورة كما هو الحال دومًا مع بقية النصوص الشكسبيرية؟ لا أجزم.. إذ إن شكسبير قد كتبها- كما أتصور - وهو فى مزاج إبداعى خلاق فى فترة كان قد أثرى فيها المسرح بعدد من المسرحيات الخالدة ثم أعقب "كوريولانوس" بخواتيم أعماله: «سمبيدلين» و «حكاية الشتاء» و «العاصفة» و «هنرى الثامن» و «القريبان النبيلان».

إذن ما السبب الحقيقى وراء هذا الإهمال غير المقصود لواحدة من بنات شكسبير الدرامية؟، ربما كان السبب كامنًا فى الظروف التى أحاطت بظهور نص المسرحية مطبوعًا للمرة الأولى فى تاريخها، وما صاحب ذلك من ظروف مشابهة اتصلت بظهورها على خشبة المسرح. فالمسرحية ظهرت أول ما ظهرت بعد سبع سنوات من وفاة شكسبير، أى فى عام 1623 فى طبعة المجموعة الكاملة لمسرحياته باستثناء "بريكليس" والمعروفة بـ (الفوليو الأول) وهو مجلد من القطع الكبير، اشتمل على مسرحيات شكسبير التى ظهرت فى حياته علاوة على ما لا يقل عن ست عشرة مسرحية أخرى لم تكن قد رأت النور من قبل منها «كوريولانوس»، التى لا يوجد دليل واحد على ظهور نسخة أولية منها فى (كوورتو)، والتى وصفت لدى ظهورها لأول مرة بأسوأ نص مطبوع فى الـ (فوليو) لكثرة الأخطاء اللغوية، مما حير محررى النص حتى يومنا هذا ولم يزل يربكهم.

ولقد انسحبت أخطاء النص- للأسف- على عدة مناطق فى البنية الدرامية باختفاء مقطوعات بأكملها، وارتباك مقطوعات أخرى فى بعض جزئياتها، وعدم اتساق بعض الإرشادات المسرحية وسياق العقدة الدرامية، مما لم يشجع على إخراج "كوريولانوس" مسرحياً، لا فى عصر مؤلفها ولا فى القرنين اللاحقين لماته على الأقل، فليس ثمة شاهد واحد على أن المسرحية قد تم تقديمها على خشبة المسرح «الإليزاباطى»، الذى تسيدته مسرحيات شكسبير الأخرى وحتى عندما حدث وشاهدت أول ميلاد لها منذ طباعتها على خشبة المسرح اللندنى فى موسم 1721 - 1722، لم تستمر سوى ثلاثة عروض ليهملها المسرح بعد ذلك لأكثر من ثلاثين عاماً قبل أن يقدمها لعروض محددة تقل عن أصابع اليد الواحدة على خشبة (كوفنت جاردن) فى موسم 1752، ليعود ويهملها ثانية لأكثر من أربعين سنة أخرى، قبل أن يمنحها صكاً بالعرض عام 1789، فى (درارى لين)، ومنذ ذلك الوقت والمسرحية تتخبط بين جنبات المسرح سواء فى بريطانيا أو أمريكا دون أن تشهد تاريخًا مجيدًا لها.

وهذا شىء يدعو للعجب حقًا، ذلك لأن المسرحية ترجع فى تاريخ كتابتها إلى الفترة المتأخرة من إبداع شكسبير المأساوى حيث يرجح بعض الدراسين عام 1607 كتأريخ لكتابتها بينما يميل بعضهم الآخر إلى عام 1609 وكلنا يعلم أنه لا يوجد ترتيب زمنى محدد لمؤلفات ذلك الكاتب العظيم، وأن التواريخ المطروحة لمسرحياته، إنما هى مجرد اجتهادات شخصية تدعمها بعض الأدلة المستقاة من كل نص على حدة أو الخارجة عن كل النصوص، وترتبط ببعض الظروف السياسية أو الاجتماعية. فهناك- مثلا- من يزعم بأن سنة 1608 هى الأقرب لكتابة (كوريولانوس) استنادًا إلى وفاة والدة شكسبير فى ذلك العام مما جعله مشغولاً فى المسرحية بالسمو بشخصية الأم وتبجيلها، كما هو واضح من تناول شخصية فولومنيا أم (كوريولانوس).

وبعيدًا عن تاريخ تأليف المسرحية فإن موضوع «كوريولانوس» يكفى لوضعها فى بؤرة اهتمام كل من القارئ المتخصّص والمخرج الفاهم. فعن عمد يضع شكسبير المسرحية فى خلفية سياسية تنطوى على الصراع السرمدى بين كبار القوم وصغارهم، بين الأقوياء والضعفاء، بين الأغنياء والفقراء، بين الأرستقراطيين وأفراد الطبقة البروليتارية، أو بمعنى أدق بين الحكام وعامة الشعب، واختار مكان الحدث مدينة طالما اعتبرها رمزًا جوهريًا للسلطة على مر التاريخ، وأعنى بها مدينة روما التى تلعب دور البطولة فى «يوليوس قيصر»، وتتقاسم البطولة مع مدينة الإسكندرية فى «أنطونيو وكليوباترا».

ومن هنا يمكن القول بأن «كوريولانوس» تعرض لمفهوم السلطة السياسية أو فلسفة الحكم على وجه العموم طبقا لوجهتّى النظر الأرستقراطية والديمقراطية. فهل الحكم للفرد أى ديكتاتوريًا؟ أم للشعب أى ديمقراطيًا؟! هذا ما يكشف عنه شكسبير من خلال شخصيته المحورية (كوريولانوس) الذى تجسّد الصراع الدرامى؛ فكوريولانوس- كما يصوّره شكسبير- متغطرس ومكابر وعنيد إلى أبعد الحدود، بل منحاز تمامًا إلى طبقته النبيلة فلا يعير عامة الشعب أدنى اهتمام، ورغم ذلك تنطوى شخصيته على بعض السمات الإنسانية كما يتبدّى من حبّه لأمّه ولزوجته وعلى وجه الخصوص كتلة من المتناقضات تؤدى به فى النهاية إلى سقطته عندما يدرك- بعد فوات الأوان - فشله فى فهم ذاته وذوات الآخرين، وقلة اكتراثه بعلاقته بهم لا سيّما على مستوى السلطة السياسية.

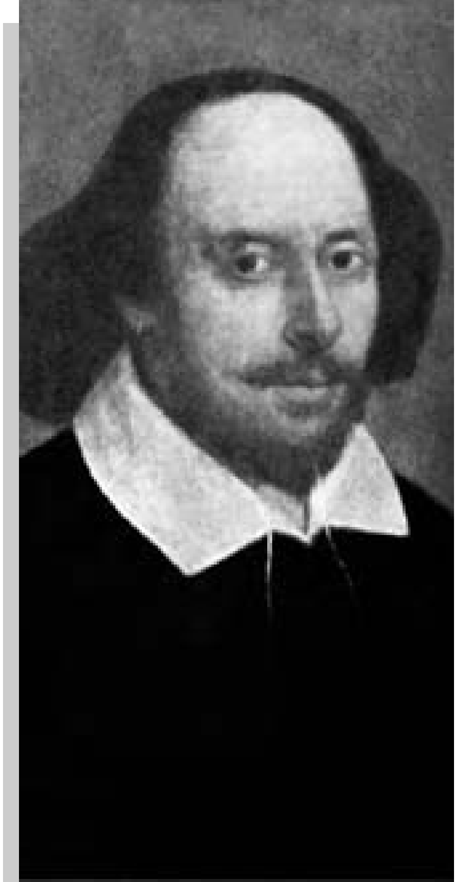
غير أن (كوريولانوس)- طبقًا للرؤية الأرسطية- مركب من النجاحات والإحباطات من مواطن القوة ونقاط الضعف، ومن ثم فهو يكسب احترامنا وإعجابنا تارة لشجاعته ووطنيته وإحساسه بالمسئولية وقدرته على تكريس نفسه لعلاقاته الحميمة ولكنه يصدنا عنه بتجاهله للالتزامات الملقاة على عاتقه كرجل دولة من أصل رفيع تجاه أفراد الشعب من الرعاع والدهماء، وتكون النتيجة أننا بعد أن نتعاطف معه أولاً نتحول بعواطفنا تجاه العوام، وإن كان شكسبير يصورهم كقطيع من الأغنام يقودهم نقباؤهم أو ممثلوهم فى مجلس الشيوخ، ويوجهونهم أينما شاءوا فيذهبون أمامهم كما لو كانوا معصوبى الأعين مطموسى الآذان!!

ومسرحية «كوريولانوس» ربما تعود فى وقائعها إلى القرن الخامس قبل الميلاد حيث تستقى مادتها- شأنها فى ذلك شأن «يوليوس قيصر» و«أنطونيو وكليوباترا»، بل «سيمبيدلين»، أيضًا من مجلد المؤرّخ الإغريقى الذى عاش فى القرن الأول الميلادى (بلوتاخوس) والمعنون بـ «السير المتوازية لنبلاء الإغريق والرومان»، وإلى حد بعيد تلتزم المسرحية بالحقائق التاريخية، كما أوجزها بلوتاخوس ، فمثل وصف ذلك المؤرخ تجىء معالجة شكسبير لمادته بمباشرته وببساطته فى البناء، حيث تقوم أولاً وأخيرًا على الشخصية المركزية (كوريولانوس) فى صراعها مع إرادة الجماهير عبر نقبائهم الذين يتقمصون أدوار السياسيين الماكرين الساعين دومًا إلى مراكز القوة حتى ولو كان ذلك على حساب من يمثلونهم.

غير أن أحدًا من النقباء لا يرقى إلى مستوى البطولة، بل ولا النديّة، للبطل (كوريولانوس)، إذ إن هذا الأخير يخسف بقوة شخصياته باقى شخصيات المسرحية، وهذا أمر مقصود - كما أراه- من قبل شكسبير، ربما ليرقى بمستوى الصراع فى النهاية إلى نقطة مأساوية عندما تصطدم إرادة الفرد بإرادة الجماعة أو إرادة الحاكم برغبات الرعايا. ولا يبرز من بين شخصيات الدراما سوى اثنتين من بينهما (مينيوس) الصديق، وهو شخص محبوب فى روما لوقاره وذكائه ولغيرته على مصلحة الوطن ولرؤيته الصائبة وبصيرته النافذة إلى أمزجة العوام.

كما تبرز من بين الشخصيات النسائية وعددهن ثلاث (فيرجيليا) زوجة (كوريولانوس) و (فاليريا) صديقتها و (فولومنيا) وهى الأم التى تعدّ واحدة من أعظم الشخصيات الأنثوية التى رسمها شكسبير، فهى تماثل ابنها فى وطنيتها الجارفة وشجاعتها النادرة؛ ولكنها تخالفه بتواضعها الجم وانحيازها إلى عامة الناس، فهى تعرف متى تتنازل ولكنها تفعل ذلك بشرف دون خجل وبحكمة دون خوف، بل وتحاول تلقين ولدها ذلك الدرس - بلا جدوى - لذا فهى تجسّد الأمومة المثالية لدى صانعها وإن كانت- دون أن تدرى- تسهم فى دق المسمار الأخير فى نعش ابنها عندما تتوسّط لديه وتفلح محاولتها للعفو عن أهل روما بعد أن أساءوا إليه وطردوه كالكلب الأجرب خارج بوابات المدينة.

الجدير بالذكر أن مسرحية «كوريولانوس» وإن لم تصادف- حتى الآن- التقدير الشعبى أو النقدى الذى تستحقّه فقد لاقت- على الأقل- اهتمامًا بحثياً على مستوى الرسائل والأطروحات الجامعية؛ ولكن فى نطاق ضيّق جدًا، ومن المأمول أن يدفع بها إلى دائرة الضوء يومًا ما... فلننتظر لنرى.



د.جمال عبدالناصر

بن جونسون الكوميديا فى رداء التراجيديا

ربما يعرف الكثيرون (بن جونسون) Ben Jonson الناقد والشاعر وكاتب الدراما الانجليزى ، لكنهم يجهلون معاناته التى اثرت فى اعماله فاكتست كوميدياته الرائعة برداء التراجيديا القاسى ، هذا الرجل الذى تكبد السجن والحرمان ومنح الاعجاب والتقدير كعلامة فى تاريخ الأدب الإنجليزى ، يفخر بأعدائه كما يفخر بأصدقائه ، ثم يعترف الجميع بأستاذيته وتفوقه .

ولد بن جونسون فى لندن بانجلترا فى حوالى الحادى عشر من يناير عام 1572 وتعلم المعنى الحقيقى للتراجيديا فى صباه اذ كان بروتستانتياً .. حكم عليه بالسجن بل وحرم من املاكه اثناء حكم (مارى تيودور) الكاثوليكية، وبعد مرور شهر على ولادة جونسون اصبحت أمه معدمة بوفاة أبيه .

تعلم بمدرسة (وستمنستر) Westminster Schoolوتكفل بمصاريف دراسته (وليم كامدين) William Camden) أستاذه فى المدرسة ، وعقب إنهائه لدراسته اختار جونسون أن يعمل كأجير فى البناء مثل زوج أمه مفضلا ذلك على استكمال تعليمه العالى فى الجامعة وما يترتب على ذلك من تكاليف لا قبل له بها ، ثم تركها ليلتحق بالجيش فيما بعد ويخدم فى الفلاندرز حتى عام 1592عندما عاد الى انجلترا ليقابل (آن لويس) Anne Lewisزوجة المستقبل وهو ماحدث بعد سنوات قليلة وبالتحديد فى 1594-11- 14 ليعود الى حرفة البناء مرة أخرى ويكتب الشعر الى جانب البناء ويرزق بطفله الوحيد عام 1596 واصفا اياه بأنه أحسن قطعة شعرية ! واخيرا تراجع جونسون عن العمل فى البناء ليعمل كممثل وكاتب فى فرقة (فيليب هنسلوى) Phillip Henslowe المسرحية بلندن ، وتتوالى معاناته التراجيدية اذ زج به فى السجن عقب عرض أولى أعماله المسرحية The Isle of Dogs أو (آيل أوف دوجز) بسبب أسلوبها الهجومى التى اهداها لملهمه ومعلمه وصديقه وليم كامدين ، ولكن ما ان وصل جونسون لهذا النجاح حتى واجهته المشاكل مرة أخرى مع القانون ، ففى اثناء مبارزة فى حقول (شوردث) قتل جونسون رفيقه الممثل (جبريل سبنسر (Gabriel Spenser) بطريق الخطأ وعوقب جونسون على جريمته فى سجن (أولد بيلى) Old BIALY حيث استطاع النجاة من حبل المشنقة بصعوبة بعد مرافعة دافع فيها عنه احد رجال الدين ويطلق سراحه بعدها فى مقابل مصادرة كل املاكه ووضع وصمة الاجرام على ابهامه .

وعقب اطلاق سراحه ,عرض له أول عرض لمسرحيته الجديدة (كل انسان على غير هواه) Every Man Out of Humor مما كان سببا لاحتفال كبير ، لكن سعادته لم تدم حيث مات ولده عام 1603بالطاعون وهو لم يزل فى السابعة ، تاركا فى نفس جونسون صدمة كبيرة عاش على اثرها حياة بوهيمية .

لكن سرعان ما تمالك نفسه مرة أخرى فانكب على تأليف الملاهى ومسرحيات الأقنعة للبلاط بل وكلف رسميا بهذه المهمة ليقوم بها فى كل المناسبات القومية الهامة مما أهله ليكون شاعر البلاط الأول .

وقد ظهر ذكاء جونسون وفطنته ومعرفته الواسعة وتعدد مصادره فى مسرحيات الأقنعة (Masques Plays) التى ألفها ،اذ قدم فيها أحسن ما انتجه من الشعر الغنائى على الاطلاق بالاضافة الى كوميدياته الباقية التى كتبت بين عامى (1605 – 1614) مثل مسرحية الثعلب (Volpone) والتى كتبها عام 1605 ومسرحية الكيميائى (Alchemist) وكتبت عام 1610وهما من الكوميديات المتحررة والتى تعد قمة ما قدم جونسون من كوميديا اذ لاقت كلتا المسرحيتين اعجابا شديدا فى العصر الحديث وكذا فى عصر جاكوبين .

تلى هذا النجاح الساحق لكتاالمسرحيتين مشاركة بن جونسون لكل من (جورج شابرمان) و (وليم مارستين) ليكون معهم فريقا مسرحيا ويبدأ أول انتاجه بمسرحية (اتجه إلى الشرق Eastwrd Ho !) وهى كوميديا شهيرة هاجم فيها جونسون ورفقاؤه الاسكتلنديين ، ولسوء الحظ كان الملك جيمس الأول نفسه اسكتلندياً لذا فقد حكم على ثلاثتهم بالسجن ، فسجن جونسون مع أحد رفقائه بينما هرب الآخر فاستنجد به جونسون فكتب صديقهم مارستن (Marsten) رسائل هجومية من أجل اطلاق سراح صديقيه .

لقد كانت معاناة جونسون التراجيدية واضحة من خلال حياته عندما قدم مسرحيته الكوميدية (الشيطان حمار) (The Devil is an Ass) عام 1616 نال هجوماً لم ينقطع مما جعله يائسا ومحجما عن تقديم أى عمل مسرحى لمدة تسع سنوات مكتفيا بعمله كشاعر للبلاط بالاضافة الى المعاش الحكومى الذى خصص له.

وفى الرابعة والخمسين من عمره بدأ جونسون رحلته الى اسكتلندا لمدة عام سيرا على الأقدام ، وفى أثناء رحلته سجل أحد المؤرخين حوارات معه ووصفه فيها بأنه (محب كبير يطرى على نفسه ، يدين الآخرين ويسخر منهم ، يفضل أن يخسر صديقا على أن يفقد دعابة، وهو طيب بشكل مؤثر كما أنه غضوب بنفس الدرجة ، يرفض أن يكتسب حقدا أو أن يحتفظ بالحقد فى داخله ، ولكن اذا تحدث عن نفسه فانه مريض بالخيال المسيطر على عقله دائما) .

بعد عودته من اسكتلندا منح بن جونسون درجة الماجستير الفخرية فى الفنون من جامعة أكسفورد ، كما حاضر فى كلية جريشام (Gresham College) بلندن عن الشعر الغنائى .

وفى عام 1625 قدم آخر اعماله المسرحية (مصدر الأخبار) The Staple of News اذ مع حلول عام 1628 وعقب تعيينه مؤرخا لمدينة لندن ، اصيب جونسون بسكتة دماغية عنيفة تركته مشلولا قعيدا ، ولم يتوان أصدقاؤه ومحبوه عن رعايته الى جانب المساعدات المالية التى قدمها له الملك ، وفى السادس من اغسطس عام 1637 توفى بن جونسون بعد سلسلة من المضاعفات التى اصيب بها نتيجة لمرضه ودفن فى مقبرة (Westminster Abby) التاريخية تحت لوح حفر عليه عبارة (يا بن جونسون الفذ !) أو (O Rare Ben Jonson !) وقد كرمه معجبوه وأصدقاؤه بأشعار تذكارية بعنوان (Jonsonus Virbius) صدرت عام 1636. وبالرغم من موته فما زال العالم يحتفظ بمسرحيته (حكايات الرعاة الحزينة) أو (Sad Shepherds Tale) والتى لم تكتمل وقد صدرت عام 1641كمسرحية يتيمة لأب ميت.

ورغم جولاته الفاشلة وعداءاته الكثيرة الا أنه كان زعيما وقائدا للعديد من الكتاب وشعراء المستقبل الذين داوموا على الاجتماع فى حانه بحى (Cheapside) بلندن وعرفوا باسم (أبناء بن جونسون) والذين سموا بعد ذلك باسم (Cavalier Poets) وقد ضمت هذه المجموعة كتابا عظاما مثل روبرت هيريك وتوماس لاريو وسير جونه سوكلنج وريتشارد لوفلايس .

ان بن جونسون الناقد والمؤلف والشاعر الذى لم يتلق تعليما جامعيا حقيقيا قد اثرت كتاباته لسنوات عديدة على أجيال متعاقبة ، كعلامة فى تاريخ المسرح والأدب بشكل عام وكرائد لفن الكوميديا .

لقد اكتسب بن جونسون فى الحقيقة عددا لانهائيا من الأصدقاء والأعداء ، وربما لانعرف الا القليل عنه ، اذ يعد بالنسبة للكثيرين واحدا من أكثر الكتاب المسرحيين غرابة على الاطلاق.

ترجمة : ناهد الطحان

● العنوان الأصلى للمقال فى الأصل الانجليزى هو: BEN JONSON- Comedy within a Tragedy لمؤلفه الباحث بجامعة كامبريدج ALEX Konieezny

مســـرحنا
العدد الأول - الاثنين 16 يوليو 2007

نصوص مسرحية

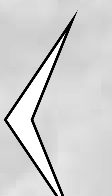
نص مسرحى
لـ «بريخت»
ينشر لأول مرة

الحديد بكام النهار ده!!

برتولد «بريخت» واحد من أهم الكتّاب والمخرجين الذين أَثْروا فضاء المسرح العالمى كتابةً وإخراجاً وتنظيراً، وقد ترجمت إبداعاته وتجلياته المسرحية والنقدية للعربية منذ وقت مبكر، وكان تأثيره بالغ الأثر على حركة المسرح العربى والمصرى، و«مسرحنا» تقدم له فى عددها الأول مسرحية «الحديد بكام النهارده» مسرحية من فصل واحد، ترجمة الشاعر يسرى خميس،الذى انحاز لترجمتها بالعامية ليثير بهذه الترجمة عدداً من الأسئلة حول النص ولغته.



ترجمة : د. يسرى خميس



الحديد بكام النهارده ؟

الشخصيات :

■ **بياع الحديد ، بياع الدخان ، بياعة الأحذية، رجل ، امرأة ، الزبون .**

■ **(محل بيع الحديد ، يتكون من منضدة خشبية وباب خشبى، على المنضدة أسياخ حديدية كثيرة ، يقوم بائع الحديد بتنظيفها ،يدخل بائع الدخان تحت ذراعة صندوق)**

بياع الدخان: صباح الخير ،معايا سيجار حلو أوى النهارده هافانا أصلى من كوبا .

بياع الحديد: صباح النور ،أشوف ،وريني، ياه لريحة السيجار تجنن ..انت عارف أد إيه أنا بحب السيجار ،إنما السوق زى ما انت عارف، السوق واقف اليومين دول .. سوق الحديد مضروب ،عشان كده ، مش هقدر أشترى منك سيجار النهارده ،المرة الجايه إن شاء الله ، تكون الظروف اتحسنت.

بياع الدخان: فاهم فاهم (*يضع السيجار ثانية فى الصندوق*)

بياع الحديد: المشوار كان كويس ؟

ـ بياع الدخان: مش كويس أوى.. دكانك بعيد.. مطّرف أوى فى آخر البلد.

ـ بياع الحديد: دكانى مطّرف؟ ياراجل قول كلام غير ده.

ـ بياع الدخان: عندك حق.. إنما ده إحساسى النهارده.

وأنا جاى لك قابلت راجل غريب أوى نرفزنى.

ـ إيه؟ غلط فيك؟

ـ لا غلط ولا حاجة، بالعكس. ده كلمنى بطريقة لطيفة، كما لو أننا أصحاب من سنين. مش كده وبس. ده أكد لى إننا قرايب، أنا وهو. قلت له أكيد فيه غلط، وإنه يمكن يكون متلخبط ، بص لى من فوق لتحت باحتقار. وابتدا يحكى عن درجة قرابتنا ببعض وأصل عيلتى وعيلته لغاية ما ابتديت أنا نفسى أصدقه.

ـ طب إيه المشكلة؟ إيه اللى حصل يعنى؟

ـ لا ولاحاجة.. ده أكد لى إنه هييجى يزورنى قريب.

ـ طب ما يزورك وفيها إيه؟ أنت بتتكلم، كما لو إنه بيهددك.

ـ كلامه ،كلامه كان غريب جداً.. قال لى إن مشكلته إن إحساسه بالارتباط الأسرى وبصلة الرحم إحساس عميق جدًا بالنسبة له ،ولما بيقابل واحد من قرايبه اللى مايعرفهمش ، ويشوفهم لأول مرة ،بيتمسك بيه بشدة ومايسيبوشى ومابيقدرش يعيش من غيره ولايستغنى عنه .

ـ طب وايه الغريب فى الكلام ده ؟ إيه اللى مش عاجبك ؟ أنا شايف إنه كلام لطيف ، ظريف ،مشاعر جميلة أصيلة نادرة.

ـ أنا معاك، إنما طريقته فى الكلام ، كانت عدوانية بدون داعى ـ لهجة تهديد فعلا .

ـ ياخبر ! ده انت بتترعش ياراجل . جسمك كله بيترعش م الخوف.

ـ لمجرد إنى استرجعت الموقف .

ـ لا لا . أنت أعصابك تعبانه شويه . لازم تيجى تعيش هنا فى الهوا النقى .

ـ أفكر ،أنا باحمد الله إن ماشفتش معاه سلاح، ده اللى طمنى شويه . يلّه . كل واحد شايل شيلته على ضهره وما حدش بيساعد حد.

ـ عندك حق . ماحدش بيساعد حد.

ـ اللى استغربت له ، إنه قبل مايسيبنى أمشى ، قال لى لا تجيب سيرتى ولا أجيب سيرتك بحاجة وحشه.

ـ عدالة مطلقة .مساواة.

ـ أنت شايف كده ؟

(صمت)

بياع الدخان: متهيألى ، لازم أشوف لى حتة سلاح . تبقى معايا احتياطى.

ـ بياع الحديد : عمر السلاح مايضر .

- بس السلاح غالى .


للفنان: هاينرش أوليفير

ـ أيوه السلاح غالى.

ـ طيب سلام عليكو .

ـ وعليكم السلام .

((ينصرف بياع الدخان . يقف بياع الحديد، ويمارس بعض التمرينات الرياضية بأسياخ الحديد . يدخل الزبون مرتديًا حلة غير مناسبة)

الزبون : (**بصوت خشن**) الحديد بكام النهارده؟

ـ بياع الحديد: السيخ بجنيه .

ـ **الزبون:** غالى.

ـ **بياع الحديد:** ماهو لازم أعيش أنا كمان.

ـ **الزبون:** كده !

ـ بياع الحديد ـ متهيأ لى شفتك قبل كده

ـ أنت ماشفتنيش . عمرك ماشفتنى .

إنما شفت أخويا . كان بييجى يشترى منك، وازيه دلوقتى ؟ عامل إيه ؟

ـ مات . وورثت منه المحل .

ـ خسارة.

ـ (مهدئًا) خسارة إزاى يعنى ؟

ـ مش قصدى خسارة إنك ورثت المحل . خسارة إن أخوك مات .

ـ واضح انكو كنتم أصحاب أوى ؟

ـ مش أوى أوى .. يعنى .. كان الله يرحمه زبون كويس .

ـ ودلوقتى .. بقيت أنا زبونك

ـ أنا فى الخدمة .. أأمرنى .. طلباتك .. عاوز برضه سيخين .. زى ما كان المرحوم بياخد منى ؟

ـ أربعة .. عاوز 4 أسياخ .

ـ يبقى حسابنا 4 جنيه

(يخرج الزبون بعض الأوراق المالية من جيبه)

الزبون: متلحوسين شويه .. وقع عليهم بن .

بياع الحديد: (*يفحص الأوراق المالية*) بن إيه ياراجل .. لا لا ده مش بن.

الزبون: يبقى إيه أمال ؟

بياع الحديد: انا شايف إنه محمرّ شويه .. على أحمر يعنى .

الزبون: قصدك دم .. هوه دم .. (صمت) هتاخد الفلوس ولا مش هتاخدها ؟

ـ مفيش مشكلة .. أنا هعرف اتصرف فيها إزاى.

ـ أنا متأكد إنك هتعرف تتصرف .

ـ يبقى كله فى السليم .. *(يضع النقود فى الخزينة ، بينما يضع الزبون الأسياخ تحت ذراعه)*.

بياع الحديد: لامؤاخذه .. من شويه جالى بياع الدخان وقال لى إنه قابل فى السكة راجل غريب اتحرش بيه وهدده .. ياترى ماحدش اتحرش بيك وانت جاى ؟

ـ أبدًا.. لا حد اتحرش بيه ولا حد هددنى .. ولاحد فتح بقه معايا بكلمة .. واضح إن بياع الدخان ده راجل كداب وفشار .

ـ ياراجل ماتقولش كده.. ده أنا أعرفه كويس

ـ العالم مليان كدابين ولصوص ومجرمين وقتلة.

ـ أنا شايف غير كده .. الراجل كان خايف بجد .. مرعوب.. فكرت أديله سيخ حديد يدافع بيه عن نفسه .

ـ ما انصحكش .. لو اديت كل واحد سلاح فى إيده، هتبقى مجزرة و تغرق المنطقة كلها فى الدم .. أنا بقول لك تانى .. الحتة كلها لصوص ومجرمين و قتلة .. نصيحة حطها حلق فى ودنك ، فى ودانك الاتنين : مالكش دعوة خالص باللى بيحصل حواليك .. أحسن لك تبيع الحديد بتاعك بأمان وسلام وأنت مغمض عينيك .

انا بكلمك كرجل سلام حقيقى .. اوعى تدى الناس دى سلاح فى إيدها .. الناس الجعانه دى .. إياك ! لو حد من الجعانين دول مسك سلاح فى إيده .....

ـ فاهم فاهم ..

ـ بالمناسبة .. أنت تقرب لى إيه ؟

ـ أنا ؟ إزاى ؟ إزاى أقرب لك ؟

ـ متهيألى ، أنت تقرب لى من بعيد .. من ناحية الجدود .

ــ متهيألى ، إنك غلطان .

ــ كده .. طيب أمشى أنا بأه .. تمام أوى الأسياخ دى ممتازة .. أنا محتاجها ضرورى ، مهما كان سعرها غالى .. هو الحديد مش ناوى يرخص؟

ــ مش باين .

(يتجه الزبون ناحية الباب .. يسمع صوت زغوره)

بياع الحديد: أنت قلت حاجة حضرتك ؟

الزبون: لا . دى مصارينى بتزغو ر .. من كتر أكل السمين .. دلوقتى بطلت خلاص. صايم ، صايم على طول .

بياع الحديد: (ضاحكاً) كده كده .. طيب مع السلامة.. (ينصرف الزبون)

بياع الحديد: (فى التليفون): ايوه .. الزبون كان عندى دلوقتى .. لسه ماشى أهه كده .. عدّى عليك برضه ؟

اشترى 4 تانيين .. اشترى من عندك كمان ؟ يعمل بيهم اللى عاوز يعمله إحنا مالنا إحنا .

والله طول ما هو بيدفع مفيش مشكلة .. طبعًا طبعًا .. مفيش مشكلة بالنسبه لك أنت كمان ، طول ما هو بيدفع .

(إ ظلام)

المشهد الثانى

(*محل بيع الحديد .. يتغير التاريخ .. تدخل بياعة الجزم تحت ذراعها صندوق جزم*)

بياعة الجزم : صباح الخير مش عاوز حاجه النهارده ؟

(*تفتح الصندوق وتخرج حذاء برقبة ضخم الحجم أصفر اللون*) .

-- حلوة مش كده ؟ وبتستحمل .. زى الزلطة .. بـ 11 جنيه بس .. يابلاش . متهربه وحياتك .

بياع الحديد: صباح الخير ... إنتى عارفه أد إيه أنا بانبسط لما بشوفك .. إنما السوق واقف أوى اليومين دول .. مضروب .. كان نفسى أشترى جزمه جديدة ، محتاجها فعلا .. إنما العين بصيرة واليد قصيرة .. لما تفرج هاخدها منك على طول إن شاء الله .. إنتى مالك ؟ شايفك متاخده كده ؟ فيه حاجة؟

ـ ماسمعتش ع اللى حصل لبياع الدخان؟

ـ حصل ايه ؟

ــ قتله فى وسط الشارع فى عز الضهر .. عينى عينك، سرقه وقتله وتنه ماشى .

- ده شيء فظيع .. مش ممكن ده يحصل

ــ ده اللى حصل .. والناس فى الحتة كلها مش مصدقة .. واتفقوا إننا كلنا نعمل فرقة بوليس مدنى نحمى بيها نفسنا .. كل أهل المنطقة وأنت أكيد معانا .

ـ أنا ؟ مستحيل .. أنا ما انفعش أصلا فى حكاية البوليس دى . أنا مسالم بطبعى .. رجل سلام حقيقى .. كما انى مشغول ليل ونهار فى الدكان .. ماعنديش وقت .

مش عاوز أكتر من إنى ابيع الحديد بتاعى فى سلام وبس. واللى يحصل يحصل .

ــ الراجل اللى قتل بياع الدخان كان أكيد مسلح . أنا كمان عاوزه سلاح أحمى بيه نفسى بصراحة أنا خايفه .

ــ بكل سرور . أنا فى خدمتك.. السيخ بجنيه واحد بس .

ــ (*تبحث فى كيس نقودها*) ما الجنيه كان هنا راح فين ؟

ـ ياه ده انتى بتترعشى .خير ؟

ـ اهه (*تخرج الجنيه*) وأنا جايه ف السكة ، طلع لى راجل غريب .. قال إيه ؟ عرض على انه يحمينى فى الحته المقطوعه دى .. مت م الخوف والرعب . سيب ركبى .

ـ طب ليه كده ؟

ـ شوف . كل الحته بتحبنى .مليش عدو واحد . والراجل ده غريب علىّ عمرى ماشفته . ما اعرفوش قال ايه ؟ ييجى معايا البيت ، يحمينى وياخد باله منى . بصراحه .. أنا مش مطمنه له . قول لى : عمرك ماحسيت ان حد بيهددك؟

- لا أنا علاقتى كويسه مع الناس كلها كل الناس محتاجه الحديد بتاعى فى الأيام الصعبه دى اللى تخوف. مهما يحصل ، ماحدش بيغلط فىّ ـ لأنهم محتاجين الحديد .

ـ كده .يعنى انت بره الموضوع كله ؟

- تمام أنا بره الموضوع كله

بياعة الجزم: افوتك بعافية (تخرج)

بياع الحديد: مع السلامة . هبعت لك السيخ

(يقف . يمارس تمريناته الرياضية بالأسياخ على موسيقى رديئة . يدخل الزبون يخفى شيئًا تحت معطفه).

الزبون: الحديد بكام النهارده ؟

بياع الحديد: السيخ بجنيه.

الزبون: الحديد بتاعك ده مش عاوز يرخص ؟ ناولنى.

بياع الحديد: أربعة برضه ؟

ـ لا تمانية.

ـ يبقوا 8 جنيه

ــ عندى اقتراح . بحكم إننا قرايب من بعيد .

ــ ماكنتش عارف الحكايه دى.

ــ ماعلينا أنا عاوز أعمل معاك اتفاق .. صفقة يعنى .. ديل. تبادل تجارى . سلعة مقابل سلعة .. أنا متأكد إنك بتحب السيجار .. آدى السيجار (*يخرج علبة السيجار من تحت معطفه*) هديها لك بسعر رخيص أوى. هى بصراحة جات لى كده .. ماكلفتنيش حاجة .. ورثتها من واحد قريبى لسه ميت إمبارح .. وأنا مبدخنش.

ـ أنت لا بتدخن ولا بتاكل. حد ما يدخنش السيجار الهافانا. الكوبى الأصلى.

ـ العلبة كلها بعشرة جنيه، فيها ١٠٠سيجار.. هبيعها لك بثمانية. يعنى بسعر الأسياخ الحديد اللى أنا محتاجها منك. موافق؟ اتفقنا.

ـ على فكرة.. هو بياع الدخان ده مات إزاى؟

ـ مات بسلام وهدوء وطمأنينة.

واضح إنه كان رجل سلام حقيقى. فجأة نادى علىّ.. فناداه اللى أكبر منى ومننا كلنا.. الحكاية خلصت بسهولة وبسرعة، ما شاء الله. زى شكة الدبوس. آخر جملة قالها لى وهو بيموت: أخويا. ماتخليش السيجار ينشف. اخلص منه بسرعة.. وطلعت روحه لبارئها.. بعديها رحت أزوره.. وحطيت على قبره الزهور..

(*يمسح دمعة سقطت من عينيه، فيسقط من كمه مسدس يحاول أن يخفيه بسرعة*) أهو سابنا وساب العالم بالفساد اللى فيه. العالم اللى ماحدش فيه عاد بيثق فى التانى. عالم كله جرائم وقتل وسرقة وفساد وغش وخداع.. وكل ده بيحصل قصادنا كلنا.. فى عز الضهر.. فى وسط الشارع.. عينى عينك، قصاد الناس كلها.

أنا نفسى، بقى لى فترة ماشى ومعايا سلاح. أعمل إيه؟ قلت أحمى بيه نفسى. مسدس فاضى.

مش متعمر ولا حاجة.. للتهويش بس. بخوف بيه الناس.

قلت إيه فى الصفقة بتاعتنا؟

ــ أنا بصراحة.. مش محتاج للسيجار.. محتاج أوى لجوز جزمة.

ــ أنا معاييش جزم.. معايا سيجار.. وعاوز الحديد.

ــ بتحتاج الحديد الكتير ده أصلا فى إيه؟

- الحديد ما حدش يقدر يستغنى عنه.

(*صوت زغورة مصار ين*)

ــ بقول تشترى حاجة تاكلها أحسن.

ـ هاشترى.. لازم أمشى دلوقت.. شكلها هتمطر.. والبالطو بتاعى صوفه ما بيتحملش المطر.. صوف من نوع جديد.. أنا اللى مكتشفه بنفسى. هابقى أجيب لك لفتين صوف قصاد الحديد.

ــ ماشى. هاخد السيجار.. رغم ان السوق مضروب اليومين دول زى ما أنت عارف.

(*يأخذ علبة السيجار*)

الزبون: (*ضاحكاً. يأخذ الاسياخ الثانية*) سلام عليكو.

بياع الحديد: (فى التليفون وهو يدخن سيجاراً بمتعة) أيوه.. إيه رأيك فى جريمة القتل اللى حصلت إمبارح فى عز الضهر؟

أنا شايف كده برضه.. أنا ما بفتحش بقى.. ولا كلمة.

أنت واخد بالك أنت كمان؟ أنا كمان واخد بالى.. لسه بابيع له برضه؟. أيوه.. أنا كمان لسه ببيع له.. كده.. أنت مش قلقان ولا حاجة؟ أنا كمان مش قلقان.

(إظلام)

المشهد الثالث

(*بياع الحديد يجلس يدخن سيجارًا .. يدخل رجل وامرأة*)

الرجل: أنا والمدام عاوزين نتكلم معاك فى موضوع مهم.

بياع الحديد: أنا تحت أمر الزباين.. فى خدمتهم فى أى وقت.. أأمرنى.

(*يجلس الرجل والمرأة*)

الرجل: الموضوع هو قتل بياعة الجزم.

بياع الحديد: قتلوا بياعة الجزم كمان! لا حول ولا قوة إلا بالله.

الرجل: ليلة إمبارح نص الليل، هجم عليها رجل غريب فى بيتها، والراجل كان مسلح.. قتلها وسرقها.



للفنان: جورج بينجام

بياع الحديد: يا خبر! قتل بياعة الجزم؟! إزاى ده يحصل؟

الـرجل: إحـنـا كـمـان، كل أهل المـنـطـقـة مش مصدقين اللى حصل. المرحومة كانت جارتنا.. صديقة عزيزة للمدام.. ليلة إمبارح سمعناها بتصرخ تستغيث و تقول الحقونى.. قعدنا نفكر ونقول يا ترى إيه اللى يمكن يكون حصل لها.. قعدنا ناخد ونـدى ونـدرس الموضـوع.. الـوقت سرقنا.. وبعدين قلنا نروح لها البيت نشوف إيه اللى حصل.. دخلنا عليها ولقيناها فى مشادة عنيفة مع الراجل إياه.. كان عاوز منها حاجه بتاع حد من قرايبه.. واتفقنا تديها له وتسيبه يروح فى حاله بشرط إنه ما يزعجهاش بعد كده ولا يضايقها.. وافقوا الاتنين. إنما الظاهر رجع لها نص الليل وقتلها المسكينة.

المرأة: أكيد ماكناش هنمشى لو كنا عارفين إنه هيخل بالاتفاق وينقض العهد وما يحافظشى على وعده.

الـرجل: الموضوع دلـوقتى. إن كل الجـيـران فى المنطقة عاوزين يعملوا جمعية مدنية تراقب اللى بيحصل ده علشان مايتكررش.. وعلشان كده جـايـين نـسـألك: أنت موافق تـنـضم مـعـانـا فى الـجـمـعـيـة دى؟ خـد اكتب اسمك فى الـقـايـمـة (يعطيه القائمة).

بياع الحديد: شوف أنا بياع حديد على قدى ما أقدرش أدخل نفسى فى مشاكل مع الشركات الكبيرة، وإذا أنا دخلت فى الجمعية دى هتزعل الشركات الكبيرة وهتزعل الزباين اللى محتاجة الحديد وبتشتريه منى ،أنا ماليش دعوة.

المرأة: يعنى أنت عاوز تبيع الحديد بصرف النظر إيه اللى بيحصل حواليك من جرائم وقتل؟ بتبيعه لمين بالضبط؟

– لأ مش كده بالضبط . إزاى تغلطى فيه و تقولى كلام زى ده ؟ أنـا بـرضه عـنـدى ضـمـيـر زيك بالضبط إنما أنا ماعنديش ميول عدوانية ما باحبش الحرب.. أنا بشكل عام شخص مسالم رجل سلام يعنى، كما إنى ما بفكرش مطلقاً فى البزنس بتاعى.. فى الدكان يعنى. نغير الموضوع نتكلم فى حاجة ألطف.. تاخد سيجار؟

الرجل: هافانا!

المرأة: أبقى متشكره لو ما تدخنوش وأنا قاعدة.

بياع الحديد: (*يضع علبة السيجار جانباً*) آسف.. أنا متأسف.

الرجل: كنا بنتكلم عن ضميرك.

بياع الحديد: بجد؟ طبعًا طبعًا.. ممكن أقول لك إن أنا ما باستحملش العنف. أى عنف. مبدئياً أنا ضد العنف.. تعرف إنه من يوم جريمتين القتل دول ما باعرفش أنام.. وعلشان كده اضطريت أدخن علشان أهدى أعصابى يا مدام.

المرأة: أنا شايفة إن أفكارك ضد العنف قريبة خالص من أفكار الجمعية اللى إحنا عاوزين نعملها.

بياع الحديد: لا قريبة ولا بعيدة. أنا أفكارى مثالية. أنا مثالى.

الرجل: إحنا مقتنعين بأنك مثالى ونقى وحسن النية، ومن المؤكد إنك بتبيع الحديد للراجل إياه مش لأنك متعاطف معاه وموافق على اللى بيعمله من جرائم.

ـ بالطبع لأ.. أنا ضد اللى بيعمله تمامًا..

ـ وأنت مش قريبه ولا حاجة زى هو ما بيأكد.

ـ مطلقًا. لأ.

ـ أنت بتبيع طالما المشترى بيدفع ..

ـ بالظبط.. هو كده بالظبط.

ـ وأنت بتعتقد إن الراجل إياه مش هيشترى منك الحديد لو انضميت لجمعية السلام بتاعتنا اللى هتضمن لنا كلنا الأمن والأمان؟

ـ هو محتاج طبعًا للحديد، إنما أنا فعلا ما أعرفش ، هو بيعمل إيه. طب وأنا مالى.

المرأة: أسلحة، بيعمل بيه أسلحة.. بيعمل بالحديد بتاعك أسلحة.

بياع الحديد: أنا ما أعرفش هو بيعمل بيه إيه هو عمال يشترى حديد على طول، على فكرة هو زمانه جاى.. أنا منتظره وأنا شايف إنه أحسن لكم ما تقابلوهش هنا فى المحل اللى باكل منه عيش بالإضافة لأنه حساس جدًا وبيتنرفز بسرعة وعصبى.. اسمعوا كلامى وصدقونى أحسن لكم (*يدخل الزبون تحت ذراعه لفة*).

الزبون: الحديد بكام النهارده؟

بياع الحديد: السيخ بجنيه.

الزبون: تجمّع ده؟ أصدقاء؟

بيـاع الحديد: أيوه.. لأ.. يعنى.. زيارة عمل. زباين. بزنس.

الرجل: كنا بنتكلم عن جارتنا اللى أنت قتلتها إمبارح.

الزبون: أنا؟!

المرأة: أيوه أنت.

الزبون: كدب.. افترا

الرجل: يعنى بتتكر أنك قتلتها؟

الزبون: بانكر وبانكر وبانكر. قريبتى اللى طلبت منى آخد بالى منها وأحميها. رحت لها إمبارح نص الليل.. كانت هتطيرم الفرحة.. آخر فرحة فى حياتها.. بعدها بفترة قصيرة.. طلعت روحها لبارئها وهى بين دراعى. الله يرحمها.. كبر السن صعب ده كل اللى حصل.. دى الحقيقة.. تعملوا منها قصة وتبقى جريمة قتل وسرقة، والناس كلها تتكلم؟ ياعالم.. ياهوه.. انتوا الاتنين بالذات اللى سبتونى معاها بعد ما اتصافينا واتصالحنا.. انتو شاهدين.. انتو اللى سبتوها وقت ما كانت محتاجة لكم.. ومستعدين تسيبوا كل أصدقائكم لما يكونوا محتاجين ليكم.

المرأة: معنى كده إنك كنت قاعد معاها علشان تاخد بالك منها وتهتم بيها؟

الزبون: وأنا هعمل كده ليه؟ هقتلها ليه (*زغورة مصارين*).

الرجل: وكمان عاوز تنكر إنك بتهدد كل واحد م الجيران فى المنطقة كلها؟

– بانكر وبانكر وبانكر أنا جاى أشترى 16 سيخ حديد وشايف إن الجو هنا ضدى.طبعًا أنت مش هتبيع أسياخ حديد لواحد بيهددك.. هاسألك سؤال وعاوزك تـفـكـر كويس قـبل مـا تجـاوب بصراحة: أنت حاسس فعلا إن أنا بهدّدك؟

بياع الحديد: سؤال غريب.. ليه بتسألنى السؤال ده؟ أنت قلت لى عاوز كم سيخ؟ 16 مش كده. أنا حاسس إنك بتهددنى؟ عمر الفكرة ماجات على بالى.. عاوز فعلا إجابة صريحة على السؤال بتاعك؟

الرجل والمرأة والزبون: أيوه.

بيـاع الحديد: (*يلم الأسياخ*): أنا هـاقـول لك الإجابة؟ لأ.. لأه أنا مش حاسس مطلقًا إنك بتهددنى (يخرج الرجل والمرأة وهما فى حالة غضب شديد).

الزبون: (*بينما يمسح أسياخ الحديد*) برافو.. أنت رجل شجاع. جرىء فيه حاجات كتيرة مشتركة بينى وبينك، حتى لو أنكرتها.

بالمناسبة، مش ممكن إحنا الاتنين اللى بنحب السلام أوى أوى كده نعمل إتفاقية سلام؟ أنت تضرب الناس كلها بأسياخ الحديد ما عدا أنا، وأنا أضرب الناس كلها بأسياخ الحديد ما عدا أنت.

بياع الحديد: مش متحمس أوى لفكرة إتفاقية السلام بتاعتك دى يا أغلى زبون عندى..

الزبون: إنما أنا محتاج الفترة الجايه لحديد أكتر.. الناس بترتب حاجات ضدى عاوزين يقتلونى.. يغتالونى.. قال أنا اللى قتلتها.. كدب كدب افترا. طب تعرف أنا لقيت عند بياعة الجزم إيه؟ عند الوليه الغلبانه المسكينة دى؟ لقيت عندها سيخ، سيخ حديد حاولت تقتلنى بيه. عين العقل والحكمة إنك تطلع نفسك من كل المشاكل المقرفة دى.. أنت مالك أنت.

أنت بياع حديد على باب الله مش راجل سياسة. تبيع الحديد للى يدفع. سمعتنى كويس: تبيع الحديد للى يدفع.. وأنا باشترى منك الحديد لأنك عاجبنى وموقفك عاجبى وأنا بحبك.. ولأنك بتاكل م الحديد عيش م الدكان.. م البزنس يعنى.. كمان لأنك مش ضدى.. وما بتسمعش كلام أعدائى علشان كده باشترى منك الحديد.

طب عاوزينى أشترى الحديد لإيه غير كده.. هابنى بيه جدار يعنى ولا هابنى بيه جدار؟ أوعى تغلط مرة وتقف ضدى، إياك ! لازم تكون فى صفى على طول زى ما أنا فى صفك.

إحنا مالناش إلا بعض.. إلى الأبد.

قلت لى إنك كنت محتاج جزمه؟ أنا جبت لك واحدة معايا (*يخرج الحذاء الأصفر*) اللى كنت نفسك فيها.. هاديها لك بسعر رخيص.

عارف الجزمة دى كلفتنى إيه؟

بياع الحديد: إيه؟

الزبون: ولا حاجة.. ماكلفتنيش حاجة.. وده لصالحك.

هنبقى أحسن أصدقاء. بس بعد ما نتفق على سعر الحديد.. ساعدنى.. ساعدنى.. ياصديقى.

(*بياع الحديد يساعده فى حمل الأسياخ.. الزبون يحمل 6 أسياخ تحت كل ذراع +4 على ظهره.. يخرج بحمولته الثقيلة*).

بياع الحديد: مع السلامة. هاشوفك قريب.

الزبون: أكيد قريب أوى. أقرب مما تتصور.

(إظلام)

(المشهد الرابع)

(*بياع الحديد فى الدكان فى فمه سيجار وفى قدميه الحذاء الأصفر. فجأة تسمع طلقات مدافع بفزع بياع الحديد .. يحاول التحدث فى التليفون.. الخط مقطوع.. يفتح الراديو.. الراديو لا يعمل.. ينظر من النافذة.. ألسنة اللهب تتراقص*).

بياع الحديد: الحرب قامت! الحرب! الحرب!

(يجرى منزعجًا تجاه سبورة الأسعار.. يشطب رقم 3 يكتب مكانه 4 يدخل الزبون شاحب الوجه مرتديًا معطفه).

بياع الحديد: الضرب ده جاى منين؟ المدافع دى؟

الزبون: دى مصارينى بتزغور.. أنا رايح أجيب أكلها علشان كده محتاج أسياخ حديد كتير. (*يلقى بالمعطف جانبًا .. يصوب المدفع الرشاش ناحية بياع الحديد*).

بياع الحديد: الحقونى!! الحقونى!! النجدة ،النجدة.

الزبون: الحديد بكام النهارده؟

ـ ببلاش ببلاش (*وهو منهار*).

(ستار)

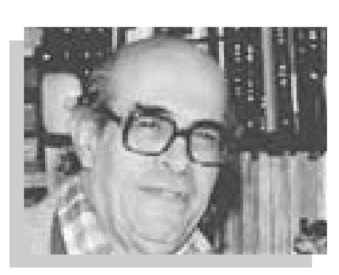
للفنان: كاسبار دافيد فريدرش

الكوميديا والتهريج والمسخرة

مازال عندنا وهم بأن ثم تناقضا بين الخبرة الفنية والمتعة، وأن الثقافة الرفيعة شىء جاد رصين بينه وبين البهجة هوة فاغرة، مازالت عيوب حياتنا الفنية تركزها فى العاصمة، فليس ثم حياة حقة خصبة للفنون فى أسيوط وطنطا أوحتى الإسكندرية ودعك بالطبع من سوهاج أو منوف .



للفنان: فرانسيسكو دى جويا لاسنبيه



■ إدوار الخراط

والنتيجة المؤسفة التى تدمر من نسيج فنوننا كلها أنه ما يكاد الصيف يلوح حتى تنطوى صفحة الفن المسرحى الحقيقى عندنا ويركن المشتغلون بها إلى دعة واستنامة بالموت أشبه، ويعكف المشتغلون بالمسرح على تقديم ألوان من السفه والتفاهة (يسمونه تضحيكاً) وتخلّع الأطراف (يسمونه رقصا) وذلك تملقًا لأسوأ الأذواق وأكثرها فجاجة، سواء كانت أذواق محدثى الثورة الذين يعوزهم الحد الأدنى من الوعى الفنى، أو أذواق الوافدين الخليجيين الذين ظلت بداوتهم الغليظة لها الأولوية مهما كانت ثيابهم غالية وسياراتهم فارهة . وذلك كله على عكس ماندجد فى التجمعات التى ارتقت مستوياتها الحضارية ، سواء كانت عريقة أم محدثه ، حيث يستقطر الناس من فترات الراحة والإجازات لحظات صافية رائعة من المتعة بالفنون ويقيمون مواسم للتلاقى ، ومهرجانات للبهجة بالفن الرفيع الذى تندمج فيه البصيرة الفنية بالبراعة الباعثة على السرور والسعادة وهما حق الناس المشروعة وهما أيضا من أجمل ثمار الفنون ، فالجمال فى نهاية الأمر هو مايثير البهجة والمتعة .

هذه التأملات تثيرها عندنا ـ مع الأسى وشىء من الغيظ والحسرة ـ أن نتلفت حوالينا فى مجال الفنون خلال فترة الصيف التى تمتد فى بلادنا إلى أربعة أو خمسة شهور ، فنجد أرضًا مواتًا مجدبة تذوى فيها الزروع الغضة التى ما كادت تونع فى شهور الشتاء الشحيحة ، يغلق المسرح القومى أبوابه أو يأخد فى تقليد ما يسمى المسرح الخاص، وهو على الأصح (كباريه المبتذل الخصوصى) أما الفرق الصغيرة المجدة المكافحة فقد طال بها عناء الحصول على فرصة الحياة فى موسم الشتاء نفسه ، بالرغم من كل أحقيتها للحياة ، وهو عناء أشق وأفدح فى الصيف ، ولا يبقى فى الأرض إلا تلك النباتات الشرهة التى تترعرع صيفاً وشتاء ، نهى فى الصيف أشد شرهاً وتوحشا. وأعنى بها الفرق المسرحية التى تخصصت فى لون بعينه تسميه (الكوميديا أو الفارس) وتدعونا فيه لقضاء ساعات من الضحك المتواصل . أحب أولا أن أزيل كل لبس فى مشروعية الكوميديا بل المهزلة بل التهريج الصرف فى أن يجد مكانه على خشبة المسرح بالذات فإن له عليها بالفعل مكانه الكبير الهام ، ولايمكن أن يفتقر الفنان الكوميدى الكبير إلى عنصر التهريج البحت فذلك من مواهبه النادرة نحس له بالامتنان العميق والحب الحقيقى إذ يمتنعا بها ويمنحنا بها ساعات أو لحظات من السعادة بالحياة نفسها ، من حق الجمهور ـ فى الصيف وفى الشتاء ـ ومن حق جمهور العاصمة الذى يريد ان يستروح نسمة البهجة فى صيفه القائظ ، ومن حق جمهور الأقاليم المنسية المظلومة ، من حقهم جميعا أن تتاح لهم تلك الخبرة الفنيه الممتعة . خبرة المشاركة فى عرض كوميدى يستخدم التهريج الذى يمكن أن نعده نوعاً ـ ونوعًا راقيًا ـ من الفن .

أما ما نراه – أو ما لا نحب أبدًا أن نراه – فليس إلا استجداءً مؤلماً للضحك السريع ، دغدغة فجة لأعصاب المتفرجين ، وهبوطا شنيعا مخجلا من كل الوجهات أى هو مسخرة بالمسرح بأكثر من معنى ، ذلك أن المهرج فى المسرح يجب أن يكون فنانا بارعاً حازمًا يؤدى فنًا صعبًا مدروسا ولابد له أولا من تلك الطاقة الخفية التى تتفجر بالحيوية والنشاط ، هذه الطاقة الفياضة من حب الحياة ـ مجرد فعل الحياة – والإقبال عليها والمتعة بها ، ثم عليه بعد ذلك أن يروض هذه الطاقة فى حركاته ولفتاته ترويضًا مبنيًا على دروس وتأمل وبصيرة فطرية أو متدبرة عندك بالمدى الذى إذا تجاوزه انقلب مسخاً مؤلماً ينتزع منك الضحك الخشن الجافى المرير بدلاً من أن يستثير الفرحة الصافية غير المشوبة .

المثال النموذجى الفذ للمهرج هو بالطبع ذلك النموذج الذى نعرفه جميعًا ونحبه جميعًا ـ شارلى شابلن ـ وهو إن كان يعمل فى وسط فنى مغاير للمسرح إلا أن له كل خصائص المهرج المسرحى العبقرى ـ وقد اشتغل بالمسرح فعلا . وأقصد على الأخص شارلى شابلن فى أدواره الأولى ـ أيام السينما الصامتة ـ فليس فيها إلا تهريج بحت صاف. والمهرج المسرحى ينبغى له مثل شارلى أن يكون أيضًا راقصًا حاذقًا ـ يتحكم فى كل حركه من حركات جسمه وفى كل نبرة من نبرات صوته حتى تؤتى الأثر الممتع المنشود ، أن يقلد الآلات ـ مثلا ـ تقليداً مدروسًا دقيق التصميم ، لكنه فى هذه الآلة العجيبة الخلاقة التى هى جسمه ـ روحا وعقلا وإرادة ـ ومن هذا التناقض أساسًا ينبعث الضحك وتتدفق المتعة، إنه يشع ويتدفق بالحياة نفسها ـ الحياة الزاخرة الجياشة محكومة مع ذلك بالفعل والإرادة . ومتعته الهائلة تلك بالحياة هى التى تحببنا فيه وفى الحياة ، وهو يصوغ لنا عقدة بسيطة لكنها معقولة ممكنة لا تدعونا إلى امتهان ذكائنا ، ثم يخرج منها إلى مواقفه التى تشفى على الكاريكاتير الذكى اللماح ، أى على النقد الاجتماعى المضمر والنفاذ معا .

أين هذا كله مما نراه على معظم مسارحنا الخاصة من مواقف مربوطة بأوهى خيط، وحبكات ساذجة إلى درجة الغيظ ، مهينة لأبسط إدراك ، ومخجلة، ثم تتوالى النكت اللفظية التى لاتعتمد إلا على مفارقات لغوية سطحية، وحركات عشوائية يذهب بها الإغراق و المغالاة مذاهب تدعو بالفعل إلى التألم ، وتكرار آلى بحت يؤديه الممثل المسرحى للمرة الألف وهو متعب يكاد يضجرنا بإرهاقه وتعبه ـ من الجرى طول النهار والليل بين المسرح والتليفزيون والسينما وما خفى كان أضل سبيلا تمثيلا فى تمثيل.

ولامحل للاحتجاج بأن هذا يريده الجمهور، فهذا تعله بالية رثة النسيج، الجمهور قد أثبت المرة بعد المرة نضجه وذكاءه.

إن الجمهور يضحك بالفعل على المساخر التى تقدم له تحت اسم المسرح ، أولاً لأنه جاء ليضحك ولأنه يريد الضجك بأى ثمن لكنه ضحك حقًا كالبكا ، ضحك مشوب فيه هستيريا وفيه رد الفعل الآلى، ضحك سرعان ماينقضى قبل أن يبدأ وليست فيه بهجة ولامتعة ولا تبقى منه تلك الابتسامة التى تضىء القلب إذ يتذكر المرء ، وبعد مرور ساعات وأيام وأسابيع ، خبرة سارة أشرقت فيها الحياة داخل نفسه وبين رفقائه من الناس فى المسرح.



لماذا نذهب إلى المسرح؟



■ سامى طه

سؤال نطرحه على أنفسنا ونحاول الإجابة عليه من أجل إيجاد تفسير لعملية انجذابنا إلى ذلك الفن الساحر الذى ابتدعه الإنسان من القدم فى خضم صراعه مع الطبيعة فى محاولة للتكيف ولفهم ما يحيط به.فدائما مايشعر الإنسان خلال حياته بالقلق والحزن مما يجهل من مظاهر عدم وجود تفسير منطقى فى غالب الأحيان لما يجرى من وقائع حوله فى الحياة .

فالإنسان البدائى فى العصور القديمة اعتراه القلق من الظواهر الطبيعة وعدم قدرته على تفسيرها ومواجهتها ... وكانت حاجته إلى الطعام والمأوى والأمان تدفعه دائما إلى البحث عن وسية لدرء الأخطار وتامين احتياجاته المادية والروحية.

فكانت إحدى هذه الوسائل الفن (الرقص ، الرسم ، والتقمص)

فرسم على جدران الكهوف ثلث الحيوانات التى يخشاها والتى يرغب فى صيدها لتأمين احتياجاته ، وصنع الأقنعة على هيئتها وقلد أصاوتها ورقص لها ولمظاهر الطبيعة الأخرى التى لم يجد لها تفسيرا .

وبهذا يكون قد استخدم الفن للتكيف مع الطبيعة والتغلب على القلق الذى يعتريه... وصاحب القلق الإنسان فى كل العصور.

وأيضا صاحبه احتياجه إلى الفن كوسيلة للتغلب على هذا القلق.

والمسرح كظاهرة فنية يتفوق عن باقى الفنون بأنه لقاء حى مباشر، احتفال جمعى يتوحد فيه الجمهور مع الحدث على خشبة المسرح يكاد المشاهد يشعر بحرارة جسد الممثل، والممثل يستمد طاقته من إحساسه بأنفاس الجماهير الدافئة ، يتوحد الطرفان فى بعض الأحيان ويتنافران فى أحيان أخرى

ونعود إلى السؤال الرئيس : لماذا نذهب إلى المسرح ؟

١– هل نذهب إلى المسرح للفرجة والمتعة ؟

٢– هل نذهب إلى المسرح لمحاولة فهم الواقع المحيط بنا ؟

٣–هل نذهب إلى المسرح لتزداد معارفنا ؟

٤– هل نذهب إلى المسرح للاسترخاء والبعد عن التوتر؟

أعتقد أن كل هذه الأمور واردة وصحيحة فمن ناحية المتعة يملك المسرح كفرجة كل عناصر المتعة الفكرية ، والمتعة البصرية ، والمتعة الحسية بما يمتلكه من وسائل فنية متعددة من مناظر وألوان وحركة ، وظلال كما أن الشخصيات فى حياتها الدرامية داخل الأحداث تؤثر فى وجدان المشاهد اما بالتوحد أو بالنفور وهذا الإحساس نفسيا يجعلنا فى حالة عاطفية فاعلة وإيجابية.

كما أن الموسيقى والمؤثرات تأخذ المشاهد إلى أجواء الأحداث وخلالها، وتساعده على إيجابية التفاعل مع الأحداث .

إذن المسرح كفرجة يمتلك الكثير من عناصر الإمتاع.

أما من حيث فهم الواقع وتفسير بعض الزوايا الغامضة وازدياد معرفتنا، فإن كل عرض مسرحى يحمل فى ثناياه خطابا يتوجه به إلى جمهوره فلا لأى عرض أن يعبر عن وجهة نظر فكرية، ومن خلال كل عناصر العرض والوسائط الفنية يحاول التأكيد على هذه الفكرة.

تذهب أنت إلى العرض محملا بأفكارك الخاصة ووجهة نظرك المحددة يتم الجدل بينك وبين ما يطرحه العرض من أفكار إما أن يؤكد ماتراه، وغالبا ما يحاول العرض تعديل بعض وجهات النظر لديك، فتخرج من العرض ورأسك ساخنة تحاول أن تتأمل الواقع المحيط وتحاول تكوين وجهة نظر وما بين الجدل والحوار وبين رأسك والواقع يكون المسرح قد فعل فعله وجعلك تفكر فى محاولة تفهم حياتك ولفهم ما التبس عليك من أمور ومن ظاهرات تحدث حولك.

فى أحد تعريفات فن المسرح قال مؤرخ مسرحى قديم عن المسرح إنه (حبة الدواء المغلفة بالسكر)

والدواء الكامن داخل الحبة هو الفكرة التى تقوم عليها المسرحية وتتوجه بها إلى جمهور المشاهد بقصد.

وغلاف السكر هو عناصر العرض الأخرى الباعثة على المتعة والجاذبية من مناظر وألوان وموسيقى وأداء ورقص وخلافه، هذه العناصر الفنية الجميلة تأخذ المشاهد إلى عالم العرض كى يتلقى الرسالة التى يحملها مضمون العرض .

هذا العرض الموجز لأهمية الذهاب إلى المسرح وضرورته لا يحيط بكل جوانب الموضوع بل بعضها .

ولكن هى محاولة للاقتراب من جوهر الفكرة المسرحية مهما اختلفت الأجناس المسرحية والطرائق التى ينتهجها العرض المسرحى إلا أنها فى النهاية تصل الى غاية محددة هى الوصول الى عقل ووجدان المشاهد فى محاولة لتحفيزه على التفكير واخذ موقف فى الحياة.

● استأنف مركز الإبداع الفنى بالأوبرا نشاطه المسرحى بعرض «العاصفة» لوليم شكسبير ويشارك فى بطولته أعضاء ورشة التمثيل فى المركز ويخرجه ستة من المخرجين فى تجربة هى الأولى من نوعها فى مجال المسرح . يشرف عليها المخرج عصام السيد، كما يستعد مركز الإبداع لتقديم العرض المسرحى الاستعراضى « عنبر نمرة ١ » الذى يقوم بتقديمه طلبة قسم الاستعراض بالمركز ويشاركهم البطولة أعضاء الدفعة الثانية لقسم التمثيل، العرض إخراج ضياء شفيق ومحمد مصطفى وتقرر أن يبدأ عروضه فى الرابع عشر من الشهر الجارى .



سور الكتب

جماليات الرفض فى المسرح اللاتينى

● الكتاب:جماليات الرفض فى مسرح أمريكا اللاتينية
● المؤلف : د. طلعت شاهين

هذا كتاب غير مسبوق حول المسرح فى أمريكا اللاتينية ، يستعرض مؤلفه د. طلعت شاهين فى بدايته مسرح هذا العالم الجديد، والمسرح التعليمى، والدراما العرقية، ومسرح الباروك، والمسرح الفكاهى الإسبانى «البوفو» والمسرح الجامعى، و المسرح العبثى .

وفى الكتاب فصل بعنوان «من نص الثورة إلى أزمة الستينيات»، و مسرح اسكامبراى، والتعريف بـ«بيرخيليوبينيرا» وأهم أعماله المسرحية، وجماليات الرفض فى مسرحه، وملامح (الشخصية) فى هذا المسرح، والسخرية فى مسرح (بينيرا)، ولغة الإشارة والإيماءات فى مسرحه، وتوظيف الإضاءة والإكسسوار والضوضاء فى هذا المسرح.

وقد أطلق مصطلح (جماليات الرفض) على أعمال الكاتب الكوبى (بيرخيليو بينيرا) الذى كان متفرداً بين أبناء جيله- ليس فى كوبا فحسب- بل فى كل بلاد أمريكا اللاتينية- إذ كتب قبل الثورة الكوبية التى قادها كاسترو (1959) مسرحيات «صخب فى السجن» 1938، و«يسوع» 1948، و«العبيد» 1955- لكن مسرحيته « إليكترا جاريجوو» التى كتبها عام 1941 – سببت له المتاعب مع نظام (باتيستا) الديكتاتورى – مما دفعه إلى مغادرة البلاد، واستحق عليها اللقب الذى أطلقه عليه بعض النقاد الذين وصفوه بـ (الرافض).. حيث تبنى (بينيرا) فكرة الرفض فى مواجهة كل الممارسات الخاطئة فى مجال الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية والفنية وكان يقوم بذلك من خلال مفهوم (ثقافة المقاومة) فى مواجهة القيم الجامدة والسفسطة والخداع والدعة والسطحية والتجاهل الاجتماعى لذكاء الفرد. ونشير أيضاً- إلى أن مسرحيته الثانية «إنذار كاذب» التى كتبها عام 1948 تُعد فى الحقيقة- أول عمل ينتمى إلى المسرح العبثى الأمريكى اللاتينى، وتقوم على حدث تراجيدى مكتوب بشكل هزلى- من خلال شن هجوم قوى ضد النظام القضائى ، وباستخدامها تقنية المسرح العبثى تكون قد سبقت نشر (يوجن يونسكو) مسرحيته
«المغنية الصلعاء» 1950 – التى يؤرخ بها النقاد لظهور مسرح العبث فى أوروبا.

وفى مدخل الكتاب يشير المؤلف إلى حضارات (المايا والأزتيك) فى أمريكا اللاتينية ، وإلى الدين الهجين ، والفنون الهجينة لسكان هذه القارة، و إلى (المسرح الفلاحى) الذى يمزج بين الأشكال المسرحية الكلاسيكية الإسبانية والأشكال الموسيقية والطقوسية والمسرحية للسكان الأصليين من الهنود- إضافة إلى فنون الزنوج الأفارقة المجلوبين، وأن المسرح فى هذه القارة منذ بداية الغزو الإسبانى تم توظيفه على يدى الكنيسة للتعليم الدينى الكاثوليكى، وتبقت نصوص مسرحية مكتوبة بلغة سكان منطقة جبال الأنديز، كما ظهر المسرح التعليمى الذى كان يقدم فى الاحتفالات الرسمية والدينية ، وظهرت أيضا الدراما العرقية، ومن هذا المنطلق كانت كوبا- بمعنى أصح سكانها الذين ينتمى أغلبهم إلى الأصول الزنجية الأفريقية- فى مقدمة الحركة المسرحية فى أمريكا اللاتينية التى اعتمدت على الفنون الزنجية من موسيقى ورقص وغناء وطقوس دينية ما فى خلق مسرحها الجديد الذى يعتمد الشكل الأوربى، ولكن محتواه طقسى أفريقى..

ومن مسرح العالم الجديد، والمسرح التعليمى والدراما العرقية ينتقل إلى استعراض (مسرح الباروك) الذى أسسه فى إسبانيا (لوبى دى رويدا) فى القرن السادس عشر، وانتقل إلى كوبا استجابة لحاجة المستعمرين إلى الترفيه ، لكن المؤلف لا يجد سمات هذا المسرح، الذى يقوم على الانفعالية والعاطفة المشبوبة مع الاحتفاظ بالجلال المأساوى، وعدم ديمومة الحياة، وإلى البوفو، أى المسرح الفكاهى الإسبانى الذى ولد فى هافانا عام 1868 الذى يتخذ الشكل الموسيقى وكذا الحوارات المزدوجة الهدف واللعب بالألفاظ، وكذا (المسرح الجامعى) وبداية أول مجلة مسرح متخصصة بعنوان «برومثيوس» عام 1947 واستمرت فى ظل ديكتاتورية باتيستا..، وظهور مسارح ،صالات عرض مسرح مثل (مسرح الجيب)؛ إذ قدمت المسارح الكوبية حوالى أربعين عملاً مسرحيًا فى الفترة مابين أعوام (1952و1958). وظهر (المسرح العبثى) فى كوبا بحثاً عن أشكال فنية جديدة- وتعبيراً عن مشاكل المجتمع مثل الحياة الميكانيكية ، ويؤكد المؤلف أنه من الثابت تاريخيا أن الكاتب الكوبى (بيرخيليوبينيرا) كتب مسرحيته الأولى التى اتخذت هذا الشكل عام 1941 قبل أن يتم تعميد مسرح العبث فى أوربا .. إذ نشأ مسرح العبث فى أمريكا اللا تينية فى مناخ يجد فيه الإنسان نفسه ضائعا ويشعر بالغربة داخل وطنه للتعبير عن واقع أكثر عبثية- واقع استغلال الإنسان المعاصر لغيره من بنى البشر ، ولم يتوقف(المسرح العبثى الأمريكى اللاتينى) عند التعبير عن إبراز المشكلة الوجودية للإنسان التى يركز عليها مسرح العبث الأوربى ، ويتخطاها إلى نقد المشاكل الاجتماعية والسياسية والتى من أهمها الموضوع السياسى، الاجتماعى، ويرون أن العنف هو الطريق الوحيد لتوعية الإنسان بالواقع العبثى الذى يعيشه- عبر التناقض بين الواقع العبثى ، واليقين من أن هناك منطقاً داخلياً يكمن فى الأحداث، وأن الواقع العبثى لايعكس واقعاً دائماً وثابتاً للمجتمع، بل هو واقع مؤقت بزمن وجود السلطة القامعة، وأن الإنسان لديه إمكانية الهروب من ذلك الواقع العبثى بشكل عام ، ويشعرون بأنهم أكثر التزاماً بالواقع الاجتماعى- السياسى من الكتاب الأوربيين الغارقين فى مشاكل وجودية تعتبر حالة رفاهية بالنسبة لمواطن أمريكا اللاتينية، ويضرب المؤلف مثلا بمجموعة من الكتاب مثل: بينيرا، والبورتريكى رينيه ماركيث، والكوبية جريسلدا جامبارو، فالزمن لديهم دائرى الشكل، ويلجأون إلى التكرار، واللغة تفتقد القدرة على التوصيل، والسخرية أداة لمواجهة سكون الحياة الاجتماعية، والشخصية فيه فارغة المحتوى بشكل عام وتوفر مشاعر ضيق الإنسان فى مواجهة العالم، والرعب، واستخدموا المؤثرات الضوئية والسمعية والبصرية، وهى مسرحيات لاتقدم حلا، أو تحاول أن تصطنع موقفًا نهائيًا، ويستخدم هذا المسرح عمليات التذكر (الفلاش باك) لتعى الشخصية المسرحية موقفها من خلال تذكر أحداث الماضى، ومعظم تلك المسرحيات مكتوبة فى فصل واحد، وتعتمد تقنية التدوير، وإمكانية تحول الشخصية إلى أى شىء آخر، بما يتيح للكاتب الحرية فى تطويع التعبير عن أفكاره الرئيسية أى أن الإنسان كفرد ليست له شخصية وحيدة ، أو شخصية ثابتة، بل شخصية حية فى حالة تحول وتغير دائمين..

وفى ظل استمرار كتاب المسرح العبثى ، وجدت الحركة المسرحية الكوبية فى الثورة التى قادها (فيدل كاسترو) ورفاقه عام 1959 الدافع للسير نحو خلق مساحة مسرحية خاصة بها ، وفى الستينيات جاء تكرار الخطاب المسرحى عاجزاً عن التعبير عن الواقع الجديد والمتغير- إذ لعب منتفعو الثورة دورًا مهماً فى إبعاد الوجوه اللامعة فى جميع مجالات الإبداع، و جدوا فى أسلوب المسرح العبثى (لبير خيليوبينيرا) شكلاً لايتلاءم مع متطلبات التثقيف الثورى – لأن مسرحياته فى النهاية لا تعتمد أسلوب الشعارات. وفى بداية السبعينيات حدث تغير جذرى فى العلاقة القائمة بين المسرح والجمهور من خلال التجريب فى مجال السينوغرافيا- النظام المشهدى- وبدأه (بينيرا) بمسرحية «ممارسة أسلوبية 1969- محاولاً أن ينبه السياسيين إلى أن الثورة تخطت مرحلة الشرعية الثورية ، وأن يتحولوا إلى مواطنين يتحملون مسئوليات جديدة بعد أن أدوا مهمتهم الوطنية ، وهو الأمر الذى واجهته الإدارة الحكومية بانتقادات بالغة الحدة ، مما كان سبباً فى القطيعة بين الثورة (السلطة) وبين كتاب المسرح، فغابت الحركة المسرحية عن العاصمة هافانا واتجهت إلى (إسكامبراى) على بعد (300) كيلو متر ، لتجديد الشكل المسرحى بكامله، وتكونت (مجموعة مسرح إسكامبراى) فى المنطقة الفلاحية ، والتى رسخت لمبادئ التعلم الذاتى، والنقد الذاتى. ونتج عنها كتابة جماعية لمسرحية «الفترينة» أو واجهة العرض، والمشاركة الإيجابية فى التغيير الاجتماعى، وتوسيع قاعدة العلاقة مع الجمهور لتوصيل أفكار الثورة وترسيخ مبادئها، ومشاركة جماعة المشاهدين من الفلاحين فى الإبداع الفعلى ، وخلق الموضوع المسرحى، وفرض طريقة عرضه...

ويخصص المؤلف فصول الكتاب التالية للكاتب المسرحى الكوبى بيرخيليو بينيرا مُستعرضاً أهم أعماله المسرحية، وجماليات الرفض فى هذا المسرح، وملامحه الشخصية فى مسرحه، وتوظيف السخرية، ولغة الإشارة والإيماءات ، والإضاءة والإكسسوار والضوضاء ؛ (فبينيرا) كاتب مسرحى وروائى وشاعر وناقد ولد عام 1912، وتوفى عام 1979، وكانت حياته صراعاً دائماً مع الموت منذ طفولته لولا رعاية أمه ، وعانى من التفرقة الطبقية فى المجتمع الكوبى وعاد لفترة إلى بلاده ، لكنه سرعان ما هرب إلى الأرجنتين، وعبر عن مشاعره فى مسرحية «هواء بارد» ، وتعرض للعداء من جانب العديد من الجماعات الذين وصفوا مسرحية العرس باللا أخلاقية، وبرزت معارضته لبعض المثقفين المنتفعين من (الثورة) ودارت معركة ثقافية بينه وبينهم ، واتهموه بأنه متمرد أو رافض، ومعاد لكل القواعد و القيم السائدة فى هذا المجتمع سواء قبل أو بعد الثورة، على الرغم من أنه لم يكن مُعاديا للثورة ، بل كان من أبرز مؤيديها ورغم ذلك تعرضت مسرحيته «ممارسة أسلوبية» عام 1969 للمنع بسبب تقرير كتبه أحد المثقفين المستفيدين الذين تجدهم دائمًا خلف أى ثورة فى أى مكان فى العالم ، وانضم إلى مجموعة من الكتاب يمثلون حركة (مقاومة ثقافية) عنيفة ضد عوامل الإفساد التى تتخفى خلف الشعارات الثورية، و بعد رحيله المفاجئ فى الثامن عشر من أكتوبر من عام 1979 - نُشرت له مجموعة من الأعمال التى رفعت مجموع مسرحياته من تسع مسرحيات منشورة إلى عشرين مسرحية ، وكذا ثلاث روايات ، وعدد من مجموعات القصة القصيرة بالإضافة إلى اكتشاف عدد من المسرحيات غير المكتملة كُتبت فى فترات مبكرة من الثورة الكوبية ، ويلاحظ (المؤلف) أن فترة السبعينيات كانت فترة الفضح الكامل فى أعمال (بينيرا) أما أهم أعماله المسرحية فهى: القطعة الهزلية التى تسخر من البرجوازية الكوبية «إليكتراجاريجوو» 1941، «إنذار كاذب» 1948، «يسوع» 1948، «العرس » 1957، « هواء بارد»1959 ، فيها يبرز التجديد فى أسلوبه الذى يبتعد عن التلاعب اللغوى وتأكيد النظرة الانتقادية للمجتمع ، يتلوها مسرحية «النحيف والسمين » 1959، «المحسن» 1960 ، «دائما ما ننسى شيئا » 1964، «رعبان قديمان» 1968«دراسة بالأبيض والأسود » 1970، ثم النصوص التى تم العثور عليها بعد وفاته وأولها «دثار مُحاك فى كهف أفلاطون»، وهو فى أعماله تلك يحول الواقع الى شظايا بينما يتحدد الواقع ويتشكل فى شكل متكامل- فهو مسرح يهرب من الإمكانية المنطقية لشخصياته، وهو الشكل الخاص جدا بعبث هذا المسرح، و الذى ليس سوى رؤية وشهادة باردة عن عالم غير متوازن ولا معنى له وتعبير الواقع عن الذى تفوق فى عبثيته على الإبداع نفسه ، وأبرز ملامح الشخصية فى أعماله هى أنها ملامح عبثية تؤدى إلى فقدان الشخصية بشكل تام والتى تفقد كل علاقة لها بالواقع ، وتفتقد الى الاستمرارية مع ما ضيها ، وهى شخصيات رافضة لما يدور حولها ، تدور فى حلقات تكرر حركاتها وتكرر جملها باستمرار، ولاتبدو خاضعة لأى زمان أو مكان محددين.. تعلن حالة التفسخ التى بعيشها المجتمع ، وهى شخصيات شبه ميكانيكية ، أو أقرب إلى الماريونيت التى تتحرك بخيوط. وهو يستخدم (السخرية) لطرح المزيد من المواقف العبثية التى تثير الضحك من الواقع، وكأداة للدفاع عن النفس فى مواجهة القمع والإحباط وتجريد الإنسان من إنسانيته- إضافة إلى الوعى الكامن فى الإنسان ، ودفعه إلى التفكير فى واقعه ، إذ إن لديه القدرة على تغيير هذا الواقع. ويرى (بينيرا) أن الحركة على خشبة المسرح والإشارات والإيماءات من صميم (الجماليات) التى وضعها لنفسه كمؤلف له رسالة خاصة، فالإشارات والإيماءات فى رأيه لغة خاصة معادلة للغة المنطوقة التى تحاول شخصياته توصيلها إلى الجمهور من خلال الأدوار التى تقوم بها ، لأن اللغة قد تكون أحيانا غير قادرة على توصيل معان معينة وتلعب (الإضاءة) دورا مهما فى مسرحياته، وهو يضعها داخل النص على المستوى نفسه الذى يضع فيه الحوار وحركة الشخصيات، لأنها تكمل أو تعدل من مستوى (الإيماءة)وهو يفرض الإكسسوار والضوضاء على المخرج وهو هنا فى تصورى يحجر على حرية (المخرج) فى التفسير . وقد يكون فى ذلك نوع من التداخل بين عمل المخرج والمؤلف فيما يتعلق بلغة الإشارات والإيماءات ، والإضاءة ، والإكسسوار الضوضاء.. وإن كنا نستوعب وضعه اللغة الإشارية أو الصوتية أو الإيماءات باعتبارها جزءاً منه و ذلك لأنه لايحطم اللغة المنطوقة بل يضيف إليهامعان جديدة من خلال تلك اللغة الإشارية ويتناول المؤلف بالنقد نصى (بينيرا) «التوأم »، و«الرحلة» غير المكتملين قبل ترجمتهما كنصين غير مكتملين.. إذ يرى أن نص « التوأم » يكشف مدى الصراع الذى عاشه الكاتب مع نفسه بين أن يكتب ما يعتقد وبين خوفه من اتهامه بمعاداة الثورة فى بلاده، ويرى الناقد «رينيه ليال» أن الكاتب استخدم الرمز فى هذه المسرحية لفترة بداية الثورة الكوبية التى عاشت ولادة متعسرة، ثم جاءت لفترة بداية اتجاهين متناقضين، الشرعية الثورية التى تعتبر زمنية وغير دائمة، ولابد من البحث بعدها عن أى الطرق التى يمكن أن تسير فيها الثورة ، ويرى المؤلف أن (بينيرا) لم يجد فى ثورة كاسترو كل ما كان يحلم به، خاصة بعد أن امتد زمن الشرعية الثورية ولم تتحول إلى النظام المدنى الديمقراطى الذى يمنح حرية التعبير للجميع ولا يجبرهم على الخضوع لشرعية ثورية ممتدة فى الزمن، من هنا قرر (بينيرا) حتى لايتعرض للجماعات المنتفعة بالثورة والتى أبعدته عن مكانه كمبدع، أن يتوقف عن إكمال النص- حتى لا يكشف عن ميوله السياسية الحقيقية فى وقت تحكم فيه البلاد (شرعية ثورية) لا تعترف بخلاف الرأى..

وفى النص الثانى غير المكتمل «الرحلة» والذى يصف فيه رحلة بحرية وهمية متخيلة ، حيث يسافر المسافرون على أمل توهم رؤية شىء، فالسفينة كما يقول قبطانها لا تغرق أبدا ..لكنها تبدو كالمدينة ، يحدث فيها كل شىء، وقد يرى البعض أن مثل هذا العمل مكتمل المواصفات من ناحية جماليات العمل المسرحى فى (مسرح العبث) أو المسرح العبثى الأمريكى اللاتينى ويتساءلون: لماذا توقف الكاتب عن إكماله على الرغم من أنه بدأه قبل رحيله عن دنيانا بفترة كافية ؟ ولا يجدالمؤلف سوى التفسير السابق الذى تم التوصل إليه فى مسرحية «التوأم» والذى يمكن أن ينطبق تماماً على مسرحية «الرحلة» فقد اكتشف الكاتب (بينيرا) بعد أن وضع مخطط المسرحية ، وبدأ بالفعل فى كتابتها أنه قد تورط فى عمل من السهل استخدامه كذريعة لاتهامه بمعاداة الثورة ، تلك الثورة التى عمل من أجلها خلال سنوات طويلة من الدكتاتورية ، ولكن عندما جاءت الثورة لم تحقق الطموحات التى كان يحلم بها، و وضعت طبقة من المثقفين النفعيين الذين استغلوها للتخلص من المبدعين الحقيقيين.

عبدالغني داود



على حزب وداد قلبى

مجموعات المهمشين من الطلبة الذين يخرجوا فى الجامعة ولا يجدون عملاً، تجار الخردة الذين يعملون فى كل شىء، فيملكون المال ولا يعطيهم الثراء شيئاً إلا المال: الباعة الجائلين، وبائعى المخلفات وجامعى القمامة، والكرشة، أصحاب المعاشات الذين أفنوا سنوات عمرهم فى الكد والكفاح، وقدموا مصلحة العمل والوطن على مصالحهم الشخصية.. هؤلاء جميعاً لا يجدون لهم مكاناً فى الحسبة السياسية القائمة فيقررون تشكيل حزبًا جديدًا يحتوى طموحاتهم وأحلامهم وينقلهم من خانة المهمشين إلى خانة تضعهم تحت الشمس، حتى يكون لهم صوت مسموع.. وليكن هذا الحزب هو «حزب وداد قلبى».. إنهم يقولون: لقد آن لنا أن نتعكم وأن يسمعنا الآخرون، لماذا نتركهم يتحدثون بألسنتنا بالنيابة عنا. هذه الفانتازيا التى قدمها فتحى سلامة فى مسرحيته «على حزب وداد قلبى» وقد جمعت بين الحلم والواقع، الممكن والمستحيل، هل تنجح بالفعل فى تحقيق طموح المهمشين؟.. وهل نجحت أيضا فى تقديم فعل درامى جديد؟.. يجيب د.مصطفى السعدنى فى تقديم للمسرحيية: نعم، إنها فعلاً وحقًا، فعل درامى جديد وحيد.

الكتاب صادر عن سلسلة نصوص مسرحية، والهيئة العامة لقصور الثقافة رقم ٦٧.

ابن دانيال.. بين التحريم والإباحة



تقوم هذه المسرحية للكاتب محمد طلبة الغريب من ناحية الشكل والمضمون على قضية مهمة حيرت عقول الخاصة وبلبلت عقول العامة، والقضية هي موقف الإسلام من المسرح أو من التمثيل عمومًا، فقد اعتاد الدارسون للمسرح العربي أن يعللوا تأخر ظهور هذا الفن في الساحة العربية بموقف الدين من هذا الفن، بالإضافة إلى أسباب أخرى اجتماعية وبيئية.. وقد أثبت المؤلف من خلال مسرحيته أن فن التمثيل وسيلة يمكن أن تقوم بوظيفة كبيرة في توعية الناس وأولى الأمر، وأن العبرة في استخدام الوسيلة وتوظيفها.

ويتناول المؤلف موضوعه من خلال شخوص تنتمي إلى العصر المملوكي والشخصية المحورية لديه هي «خضر» الذي يلبس على السلطان بيبرس وعلى الناس أمور دينهم تحقيقًا لأغراضه الإبليسية، ويوهم السلطان بأنه يقرأ الغيب، وأنه صاحب حظوة، فيؤلب بذلك السلطان على أعدائه ومنافسيه حتى أنه يجعله يقتل «قطز» أفضل أصدقائه، كذلك يوغر صدره ضد «الممثلين» على اعتبار أن ما يقومون به من ألعاب «خيال الظل» هي من الخطايا، وبذلك ينتهز الفرصة ليقضي على خصومه باسم الدين وباسم تنفيذ مشيئة السلطان، فيقطع يدي رئيس الفرقة ويقطع لسانه حتى لا يتمكن من ممارسة التمثيل،، ويصل الأمر إلى شيخ الإسلام الذي يتدخل بنفسه ليفضح أمره عند السلطان. قدم لهذه المسرحية د.إبراهيم حمادة. «ابن دانيال» سلسلة نصوص مسرحية الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٦.



الفعل المسرحي في نصوص رومان

على خلاف مايرى البعض من أن فعل «الكلام» عند ميخائيل رومان أكبر من فعل المسرح ، حاول الناقد المسرحي الراحل حازم شحاتة في كتابه (الفعل المسرحي في نصوص رومان) التأكيد على بروز التقنية المسرحية في نصوص رومان ، وذلك من خلال تقديم الاجابات عن الكيفية التي تتحقق بها « المسرحة » في هذه النصوص ، خاصة وأن معظم من تناولها من النقاد ركز على « المحتوى » فقط ، ولذلك اهتم الناقد بتحليل النص المسرحي المكتوب من حيث هو نظام من العلامات المسرحية وليس بوصفه (صراعاً) بين إرادات . فهو يهتم بأنظمة اللغة المسرحية في النص المكتوب ، تلك التي تميزه ، من حيث هو مسرح ، عن غيره من النصوص الأدبية . وقد تحرك الناقد نحو هدفين محددين : الأول هو قراءة النص المكتوب بوصفه أحد مكونات عرض مسرحي محتمل ، أي قراءة «لغته» المسرحية وكيف أنشأ الكاتب هذه «اللغة» والثاني هو اكتشاف أنظمة هذه اللغة في نصوص الكاتب المسرحي ميخائيل رومان والتي تثير عدداً من المشكلات النقدية حول قابليتها للعرض المسرحي ، أي حول لغتها. الكتاب صادر عن مكتبة الأسرة الهيئة العامة للكتاب 2005 .



الحفاة يصعدون خشبة المسرح في «الحضيض»

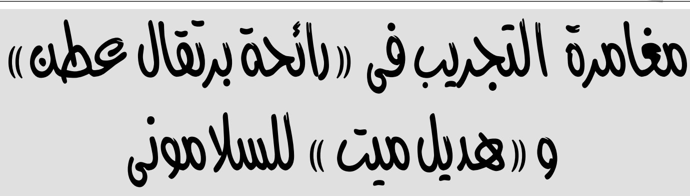
أجمع النقاد الفنيون على أن المسرح المصري في محنة ، وأقول« النقاد الفنيون» مع بعض التجاوز ، فلم تكون بعد في بلادنا طبقة من النقاد المثقفين ثقافة عميقة قادرة على التوجيه والخلق ، من هذه الإطلالة المتأملة يدخل بنا الناقد فؤاد دوارة إلى عالم مكسيم جوركي في تقديمه وترجمته لمسرحية «الحضيض» .

لقد بدأ جوركي يعالج الكتابة للمسرح وهو في أوج شهرته الأدبية ومعظم مسرحياته تمتاز بأجواء غريبة بالنسبة للمسرح التقليدي وقواعده المتوارثة ، تتسم بشخصياتها الحية التي تخصص جوركي في التقاطها من دروب الحياة ، وهو في كتابه قلما يتقيد بحرفية الكتابة المسرحية ، وحوادث «الحضيض» تقع في إحدى المدن الواقعة على نهر التولجا ، وشخصياتها يمثلون الطبقة المعروفة في روسيا باسم « الحفاة » وهو اسم يطلق على الأفراد الذين اعتادوا القيام بأعمال مؤقتة غريبة ، لكنهم يتكسبون في الأغلب عن طريق الاحتيال على الناس .

قدم لهذه الترجمة الناقد أحمد عبدالرازق أبوالعلا، وهي الطبعة الثانية لترجمة الناقد الراحل فؤاد دواره صدرت الترجمة عن سلسلة آفاق عالمية.

الدراما الأوغسطية
Augustan drama

النسبة إلى القيصرأغسطس أول إمبراطور روماني (حكم من سنة 14 إلى سنة 27 ق.م). وفي هذا العهد، وصل الأدب الروماني إلى مستوى رفيع بفضل كتابات : أوفيد،وهوراس، وفراجيل.ويمكن أن تنسب إلى اسمه أية فترة في أية دولة (عادة غربية) إزدهر فيها الأدب وأنتج عمالقة فيه. وعلى هذا فالدراما الأوغسطية في إنجلترا تعني النتاج الدرامي – وخاصة المأساوي –الذي ظهر في عهد الملكة آن(1702-1714) أو من غير تحديد حاسم للفواصل الزمنية – من أواخر القرن السابع عشر إلى أوائل القرن الثامن عشر الميلاديين. ويوصف أدب هذه الحقبة – عادة– بالكلاسية الجديدة ومن أبرز كتاب الفترة : أديسون، استيل، سويفت، بوب،...إلخ.



مغامرة التجريب في «رائحة برتقال عطن» و«هديل ميت» للسلاموني



التجريب مغامرة، محفوفة بالمخاطر ، تحتمل الصواب كما تحتمل الخطأ، فماذا عن التجريب في هاتين المسرحيتين اللتين يقدمهما محمد حامد السلاموني « رائحة برتقال عطن ، وهديل ميت » يقول الناقد فتحي العشري في تقديمه لهما:

إن كاتبنا اقتحم مجال التجريب ، مسلحاً بخبرة من سبقوه من الرواد الأجانب والمصريين ، خاصة بعد أن قطع مهرجان المسرح التجريبي المصري سنوات و سنوات في تقديم التجريب العالمي عروضاً ونصوصاً ودراسات وقد خلص العشري إلى أن المسرحيتين وهما تنتميان إلى «المونودراما» قد غلب فيهما الشكل وطغى على المضمون ، وحجب الغموض فيهما وضوح الرؤية .وكان التجريب ضد الواقع أو الواقعية ، أوهو ضد المنطق والمألوف ، ويرى الناقد في ذلك (فكرة خاطئة في الأساس) حيث كان ينتظر أن يخرجه بمعنى مباشر أو غير مباشر حتى تكتسب المحاولة بعداً هو من أساسيات المسرح والاداب والفكر عموماً .

ومع ذلك تظل نصوص السلاموني تناوش القارئ ، لتقديم رؤيته الخاصة لها ، والاشتباك معها فنحن في حاجة دائمة لأن نتحاور ، لأن نختلف ولأن نتفق . الكتاب صادر عن سلسة نصوص مسرحية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

الدويري «بين نارين»



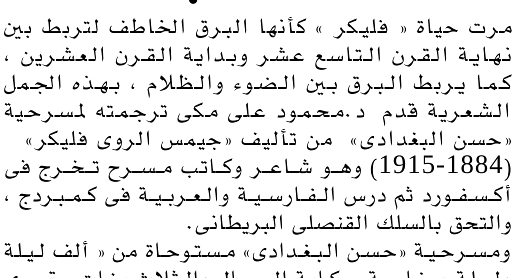
ليس مبالغة القول إن رأفت الدويري حالة خاصة في المسرح المصري ، فهو الكاتب الوحيد الذي يمارس الإخراج المسرحي بنفس الكفاءة والجدية والدأب الذي يمارس به الكتابة النصية وهو الكاتب الذي يعيد النظر في كتاباته الإبداعية بين الحين والآخر ليس فقط تلك التي مازالت مخطوطة ، بل النصوص التي قام بنشرها أيضاً .

ويحمل نص «بين نارين» الصادر عن سلسلة نصوص مسرحية بالهيئة العامة لقصور الثقافة تنويهاً يؤكد أن النص يعتمد علي فكرة لصاحبها الأصلي «اليخاندركاسونا» في مسرحية «ممنوع الانتحار في الربيع» وقد أعاد الدويري كتابتها بمنظور مصري خالص واستخدم فيها طقوساً شعبية ليحولها روحاً وشكلاً ، بل ومضموناً إلي رؤية مصرية، القارئ للنص سيتأكد أن الدويري قد نقل الحالة الفنية متمازجة بخلاصة القضايا التي يطرحها النص ، وهو يؤكد علي وحدة الوجود الإنساني وصيرورة المصير المنتظر ليضعنا علي جمر نصين وثقافتين لنكون دوماً «بين نارين».

الطاغية ومسرحيات أخرى



خمس مسرحيات من ذات الفصل الواحد لعدد من مشاهير كتاب المسرح العالمي : ماري كيلي ، جيفري تريس ، سدريك ماوتن ، تينسي وليامز ، صمويل بيكيت ، نقلها إلى العربية د.جمال عبدالناصر بلغة عربية رصينة ، حافظت على القدرة الفنية لكتاَّبها الذين تركوا بصمات لا تمحى على فن الكتابة المسرحية .. هذا ماجاء على غلاف «الطاغية ومسرحيات أخرى» الكتاب الصادر عن سلسلة آفاق عالمية التي يرأس تحريرها المترجم المثقف طلعت الشايب تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة ، وقد أشار المترجم في تقديمه لهذه المسرحيات إلى أن المسرحيات الخمس التي يتضمنها الكتاب بينها قاسم مشترك، يشد بعضها إلى بعض في وحدة فنية وتمثيل هذا القاسم المشترك في واحد من أهم عناصر الدراما ، إن لم يكن أهمها جميعاً ، وهو الصراع ، المحرك الأول والأخير للحدث الذي قامت عليه الدراما ، عندما استكشف جمالياتها الإغريق وكذلك أشار إلى أن ثمة قاسماً مشتركاً آخر ، وهو على درجة من الأهمية أيضاً ، وهو أن هذه النصوص مترجمة للعربية للمرة الأولى (ربما باستثناء مسرحية بيكيت «مشهد مسرحي صامت».



حسن البغدادي وأصداء ألف ليلة





مرت حياة « فليكر » كأنها البرق الخاطف لتربط بين نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، كما يربط البرق بين الضوء والظلام ، بهذه الجمل الشعرية قدم د.محمود علي مكي ترجمته لمسرحية «حسن البغدادي» من تأليف «جيمس الروي فليكر» (1884-1915) وهو شاعر وكاتب مسرح تخرج في أكسفورد ثم درس الفارسية والعربية في كمبردج ، والتحق بالسلك القنصلي البريطاني.

ومسرحية «حسن البغدادي» مستوحاة من « ألف ليلة وليلة » خاصة حكاية الحمال والثلاث بنات ، تجرى أحداثها في بغداد وقد كتبها «فليكر» بعد أن فتن بالترجمة الفرنسية لألف ليلة وليلة ، والنص مكتوب بلغة شعرية رائقة تناسب بناء هذا الفني الذي يتسق مع عالم الحكي الشعبي وتأتي ترجمته لتعكس الدقة والعذوبة والشعرية التي ترجم بها د. محمود علي مكي نص مسرحية «حسن البغدادي». صدر الكتاب عن سلسلة آفاق عالمية، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

مشاوير



• الكاتب المسرحى جمال عبدالناصر.. انتهى مؤخرًا من كتابة نص مسرحى جديد للأطفال من فصل واحد بعنوان «حكاية الزير والأميرة والأمير» فى قالب أسطورى مثير وممتع للطفل ، يلقى من خلاله الضوء على لقطات من العالم الذى نعيشه.

يوسف شعبان.. يرفض أن يكون المخرج هو مؤلف العرض



فاز هذا العام بجائزة المركز الأول للتأليف المسرحى فى مسابقة تيمور للإبداع المسرحى للشباب عن مسرحيته «الحارس» كما سبق له أن فاز بجائزة التأليف المسرحى فى مهرجان المسرح العربى الذى يقام فى المعهد العالى للفنون المسرحية لمرتين عام ٢٠٠٢ عن مسرحيته «عيون زجاجية» وعام ٢٠٠٥ عن مسرحية «الشبيهان» .

وليوسف شعبان مشوار حافل مع الكتابة فقد بدأ بكتابة المسرحية، ثم الشعر الذى أسهم كثيراً فى إثراء كتابته للمسرح، وله ديوانان هما «سيرة المجنون» و«تابوت يسعل بشدّة».

ويعتبر يوسف شعبان أن مسرحيته «الحارس» الفائزة بالجائزة هذا العام شهادة ميلاد جديدة له ككاتب مسرحى.

يقول يوسف إنه تأثر بنجيب محفوظ ثم محمود دياب وسعد الله ونوس وأخذ من الأخيرين لغة الحوار الشاعرية دون اللجوء إلى أوزان الشعر، ولعب ميخائيل رومان دوراً مهماً فى تكوينه الثقافى وبخاصة المسرحيات ذات الفصل الواحد التى تطرح الإنسان باعتباره متورطًا فى علاقته بالعالم. كما تأثرت بكتاب أوربا، وخاصة كبار مسرح العبث صمويل بيكيت ويونسكو وأراموف.

ويؤمن يوسف شعبان بالمبدأ القائل أن النص المسرحى يحمل نقصًا لايكتمل إلاّ بالعرض، وأنه من المهم جدًا أن يقوم بتنفيذ النص مخرج يحترمه، ويرى أن هذه النوعية من المخرجين نادرة، كذلك فهو يرفض المقولة التى يروج لها المخرجون وهى أن المخرج هو مؤلف العرض، ويرى أنه «أى المخرج» مفردة من مفردات العرض المسرحى الذى يعتمد أساساً على الجماعة.

والجدير بالذكر أن مسابقة تيمور للإبداع المسرحى واحدة من أهم الجوائز المصرية والعربية للتأليف المسرحى للشباب بدأت منذ ستة عشر عاماً وقدمت إلى الحياة المسرحية والفنية أغلب كتاب الجيل الجديد مثل سعيد حجاج وخالد الصاوى ووليد يوسف وخالد وهدان ومتولى حامد وبكرى عبدالحميد وصفاء البيلى وإبراهيم الحسينى، ومحمد طلبة الغريب وفراج مطاوع وآخرون.

■ محمد عبدالحافظ ناصف

إنجى إبراهيم «شنطة» مليانة بالكراكترات



بدأت إنجى محمد إبراهيم الممثلة المسرحية والطالبة بالفرقة الأولى بمعهد الفنون المسرحية فرع الاسكندرية هوايتها كممثلة فى فترة مبكرة من خلال المسرح المدرسى وقد قدمت إنجى سبعة عروض مسرحية وحصلت على العديد من الجوائز من بينها جائزة أحسن ممثلة على مستوى الجمهورية بالاضافة لجائزة الجمهورية فى إلقاء الشعر وبعيداً عن المسرح المدرسى قدمت عروضاً لمراكز الشباب مثل عرض « إسكندريلا» لمركز شباب الحرمين بالمنتزه وشاركت بعرض «ربنا يسهل» فى مهرجان تنظيم الأسرة للمسرح وشاركت بعرض « انا والبيانو» فى مهرجان المخرجة المصرية الذى حصل على افضل عرض مسرحى فى المهرجان كما شاركت بعرض « الرقص مع الشيطان» اخراج شريف عبدالوهاب فى مهرجان الاسكندرية المسرحى . وترى إنجى إبراهيم آن الممثل بناء لايكتمل أبداً لانه دائما يسعى لتطوير ادواته وتطويع إمكانياته لتناسب العمل الذى يقدمها فالممثل يجب أن لايتسلح بالثقافة المسرحية فقط ولكن الثقافة العامة التى تفيده وتعمل على زيادة خبراته الإنسانية والفنية كما عليه أن يتعرف على قضايا ومشكلات المجتمع الذى يعيش داخله ليستطيع تجسيدها من خلال شخصيات حقيقية يراها أو يبحث عنها لأن الممثل يمكن وصفه بحقيبة مليئة بالكراكترات المختلفة وكلما زادت الشخصيات فى الحقيبة كلما أصبح الممثل أكثر تميزاً. وعن أحلامها تقول انها تحلم فى اكتساب خبرات أكبر وهذا دفعها للمشاركة فى العديد من ورش المسرح بجانب دراستها فى معهد الفنون المسرحية وترى أن احلامها لن تتكون إلابعد الانتهاء من الدراسة وتأمل أن تجد لنفسها مكاناً فى الساحة الفنية خاصة انها تؤمن بان الموهبة الحقيقية تفرض إرادتها وابداعها رغم الزحام الشديد والمتزايد على الساحة الفنية فى مصر.

زكى فواز.. متهم بالجنون!

تتابه دائمًا حالة من الجنون المسرحى، وسعى دائم إلى كسر القوالب الجامدة. وإثارة الصخب والضجيج، منجذبًا إلى حلم بمسرح مختلف.. يشبهنا.. ويشبه عالمنا المجنون.. إنه الفنان البورسعيدى زكى فواز، ولشخصيته المتمردة دائمًا على كل ما هو قديم.. وربما بسبب شخصيته هذه يعيش فواز هذه الأيام حالة من الاكتئاب، خاصة بعد فوز مسرحيته «اللوحة الأخيرة» بالمركز الثانى فى مهرجان نوادى المسرح السادس عشر بالإسكندرية، حصوله على جائزة السينوغرافيا الأولى. وعن السبب فى اكتئابه يقول: «إنه لا كرامة لنبي فى وطنه.. فعلى الرغم من تقديمى لعرض مختلف وهو «اللوحة الأخيرة» وتقديمى لمجموعة من الشباب الذين استطاعوا أن يخلقوا حالة من التواصل مع الجمهور، وعلى الرغم من نجاحى (بهذا العرض) فى حل الكثير من مشاكل هؤلاء الشباب من مشكلة النطق إلى الخجل، وأن بعضهم كان يقف على خشبة المسرح لأول مرة، على الرغم من كل هذا فللأسف الشديد لم يكرمنا أحد فى بلدنا «بورسعيد» ولم أستطع تقديم العرض للجمهور.

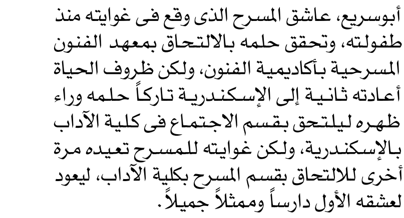


وعن تجربته فى المسرح قال فواز: إن تجربة «اللوحة الأخيرة» جاءت بعد رصيد مسرحى كبير يبلغ (١٥٠) عملاً مسرحياً ، حاولت من خلالها أن أوجد لنفسى اتجاهاً جديداً، فأنا أحاول أن أجرب (بجد) فى توظيف عناصر المسرح الشعبى الذى أعشقه منذ صغرى، فأنا مع الفنان الذى يطرح الدراما الخاصة بحياته للجمهور، لذلك قلت فى تقديمى لعرض اللوحة الأخيرة «نحن أسرة اللوحة الأخيرة يتهموننا بالجنون، ويستنكرون علينا قدرتنا على إضافة الجديد واحتواء نبض الجمهور.. فعلى الغارقين أن يفزعوا لمن هم على الشاطئ.. على كل من يسخر من محنتهم... فرجتنا شعبية، ونحن مؤمنون.. نسأل ماذا نفعل.. وماذا بعد هذا السؤال «وأعتقد أننى لخصت وجهتة نظرى كاملة فى هذه الكلمة».

ومن المسرحيات التى قام بإخراجها «أرقام بلا دلالة» و «كلنا نشد الحيل» و «عرائس الماريونيت» كما قام فواز بالتمثيل فى العديد من المسلسلات الإذاعية لإذاعة القناة، وقام بدور صغير فى فيلم «القبطان» بطولة محمود عبدالعزيز، كما مثل فى مسلسل «غريب الدار» مع الفنان حمدى الوزير ويعتز فواز بشكل خاص بعرض «اللوحة الأخيرة» ويحب دائمًا العودة للحديث إليه، وعن السبب فى ذلك يقول: لقد نجح عرض «اللوحة الأخيرة» الذى كتبه عبدالفتاح البيه فى قهر الحزن عند معظم فنانى نوادى المسرح بعد الحادث الأليم فى بنى سويف، وقد صنع العرض الشعبى حالة صميمة جدًا وتواصلاً مع جمهور الإسكندرية العاشق للمسرح، حصد العرض العديد من الجوائز «أول سينوغرافيا» و «ثانى أفضل عرض» و «أول ألحان» لسعد السرجانى، كما حصل الممثل محمد حسن على الجائزة الثالثة عن دور الأراجوز، ونال رأفت صبح شهادة تقدير عن دور (حمزة البهلوان) على الرغم من أنه يعانى من مشكلة فى جهاز النطق استطاع التغلب عليها وانطلق ونال إعجاب الجمهور.

■ بورسعيد - طارق حسن

مصطفى أبو سريع يعمل تحت أى ضغط



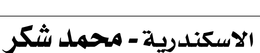
على الفنان أن يعمل تحت أى ضغط، وفى ظل أى ظروف، فقد يكون هذا الزحام والزخم الذى يملأ الساحة الفنية خانقاً للإبداع، ولكن على الفنان الحقيقى أن يصمد لأن الفن رسالة لذلك فهو يحتاج إلى تضحيات كثيرة وكبيرة.

هكذا يرى الممثل السكندرى الشاب مصطفى أبوسريع، عاشق المسرح الذى وقع فى غوايته منذ طفولته، وتحقق حلمه بالالتحاق بمعهد الفنون المسرحية بأكاديمية الفنون، ولكن ظروف الحياة أعادته ثانية إلى الإسكندرية تاركاً حلمه وراء ظهره ليلتحق بقسم الاجتماع فى كلية الآداب بالإسكندرية، ولكن غوايته للمسرح تعيده مرة أخرى للالتحاق بقسم المسرح بكلية الآداب، ليعود لعشقه الأول دارساً وممثلاً جميلاً .

يحكى مصطفى أبوسريع عن تجربته مع المسرح فيقول: لقد أحببت التمثيل منذ طفولتى، وحلمت بالوقوف على خشبة المسرح، وتحقق لى ذلك بعد جهاد طويل، وقدمت العديد من العروض المسرحية فى الثقافة الجماهيرية، والهناجر، والمراكز الثقافية، كما شاركت فى مهرجان المسرح القومى بعرض «يمامه بيضا» الذى حصل على جائزة أحسن عرض فى مهرجان نوادى المسرح، وحصلت على دورى فيه على جائزة أحسن ممثل، كما قدمت عروضاً أخرى مهمة، مثل «لسة فاكر» الذى شاركت به فى مهرجان الكوميديا السوداء. وقدمته أيضًا فى مسرح الهناجر، ومثل «أوبرا ٣ بنسات» من إخراج محسن حلمى، و«الفيل ياملك الزمان» إخراج هناء عبدالفتاح وتم عرضهما فى مكتبة الإسكندرية، كذلك قدمت على مسرح الجامعة «تحب تشوف مأساة» بطولة وإخراجاً، وعرض «وزألبرت» و «الغواية» إخراج عبدالسلام عبدالجليل.

وعن سر عشقه للمسرح يقول مصطفى: العمل فى الفن وفى المسرح بشكل خاص يحققنى إنسانيًا، ويمنحنى الحرية التى أعبر بها عن رؤيتى من خلال تقديمى لما احبه وما أؤمن به، كما أعتبر أن الفن يمثل سطحًا عاكسًا لما يحدث فى المجتمع، وهنا أرى دورى التنويرى الذى يهدف للتغيير، باعتبار أن ما أقدمه يشكل أداة مؤثرة فى تشكيل وعى الناس على اختلاف ثقافاتهم واتساع مداركهم، كما يمثل المسرح مرآة حقيقية للأوضاع السياسية والاجتماعية السائدة.

ويضيف: «إن إهمال المسرح السكندرى واضح للعيان، فبعد أن قرر أشرف زكى رئيس البيت الفنى للمسرح إقامة مهرجان للمسرح السكندرى، وقمنا بتجهيز عروض متميزة، لم يخرج المهرجان إلى النور، فعاد الإحباط إلى نفوس مبدعى المسرح السكندرى الذين يحتاجون إلى دعم يؤمن لهم الاستمرارية والصمود على خشبة المسرح فى ظل المناخ الحالى الذى يدفع بالمسرحيين إلى الهجرة نحو القاهرة للانخراط فى أعمال تجارية.



■ الاسكندرية - محمد شكر

أسامة طه.. تلت صنايع والبخت رائع

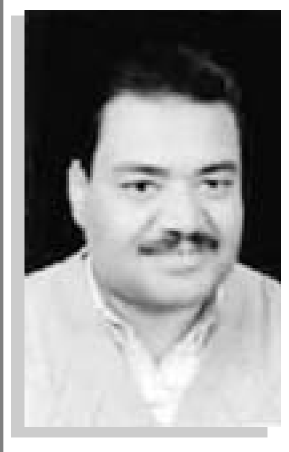
هو عم صلاح جاهين مش كان برضو تركيبة فنية عبقرية كده.. سبع صنايع والبخت رائع تبقى الحكاية ممكن تتكرر وييجى الزمن بفنانين لهم سحر خالص وفطرة وحاجة فى علم النفس بيسموها «كاريزما» حضور وموهبة من عند ربنا.

صاحبنا الفنان ده بيحب التمثيل من صغره، ولما دخل الجامعة انضم لفرقة المسرح ١٩٨٨ وشارك فى مسرحيات (محاكمة رجل مجهول، هوجة الزعيم، شهرزاد، وحوى) ضمن مهرجان المسرح الجامعى بالمنيا وخد جايزة «ممثل أول» مع الحاج طه عبدالجابر أستاذه ومصدر ثقته كفنان.

الغريب فى الموضوع أن أسامة طه أبوالعلا اتجه للإخراج بعد الدراسة على طول فى كلية الآداب وساعد المخرج لويس المنياوى فى مسرحية «نعيش مجانين» ١٩٩٣ من بعديها استلم الراية فى كلية التربية بجامعة المنيا لغاية النهاردة.. فأخرج العديد من المسرحيات: (طبق فضة، الليلة فنطزية، السبنسة ٩٦، المكوك، عيون فى حدوته، دون كيشوت، هبط الملاك فى بابل، حكاية دعبل، لوركا، الطوق والإسورة) فاز بكذا جايزة «مركز أول» فى مسابقات التحكيم لجامعات مصر .

ولأنه ابن شرعى لمؤسسة الثقافة الجماهيرية «مخرج معتمد» أخرج لمسرح الهيئة العامة لقصور الثقافة فى بيت ثقافة (أبوقرقاص، العدوة، ملوى، وديرمواس، ثم الفرقة القومية) عدة مسرحيات شهت لها لجان التحكيم المحترمة (بهاء الميرغنى، صالح سعد، يسرى حسان، أحمد عبدالرازق أبوالعلا، نزار سمك، عبدالغنى داود، أحمد عبدالجليل، محسن مصيلحى، أحمد عبدالحميد، د.أحمد زكى، مصطفى خورشيد). ونال عدة جوايز «اللهم لا حسد» كما عرض مسرحياته فى «الوادى الجديد، سوهاج، المسرح العائم» ضمن المهرجانات الختامية لمسرح الثقافة- مهرجان الربيع.

أما حكاية الألحان والغناء المسرحى دى حاجة أغرب من الخيال.. لأنه أعتمد كملحن قبل الإخراج فى «سندباد ٩٤» مع المخرج حسن رشدى، فرقة مغاغة ثم «حلم يوسف» مع الراحل طه عبدالجابر لفرقة منفلوط وعرض على قاعة سيد درويش بالهرم سنة ١٩٩٧ وخد جايزة «مركز أول» شهادة + درع.



■ المنيا - أشرف عتريس

فى حوار لمجلة آخر ساعة المصورة عام 1944 عبر على الكسار عن اكتئابه من حال المسرح المصرى الذى تحول إلى كباريهات .. وبعضها تحول إلى مخازن ... فانصرف الجمهور عن المسرح إلى دور العرض السينمائى ، والتحلق حول الراديو .. لقد سرّح بربرى مصر فرقته و لم يكن يجمعها إلا كل فترة طويلة عند السفر إلى خارج البلاد لعرض مسرحياته فى إحدى الدول العربية..
على الكسار يندب حاله وحال المسرح المصرى عام 1944 فما بالنا لو كان بيننا اليوم

على الكسار فى حوار عمره ٦٣ عاما: السينما والراديو .. خلّصوا على المسرح!

قلت لعلى الكسار : سآخذ منك حديثا فتجلت على وجهه مظاهر التوسل والاسترحام وقال :
– ليه ؟ ... هو أنا عملت لكم حاجة ؟!
ثم طلب لى واحد قهوة عسى أن أقنع به وأترك الحديث !
وأخيرا .. وبعد أن أحضرت له من أقنعوه بأن الحديث شىء جميل جلس يجيب على أسئلتى بحذر شديد :
– ماذا تعمل الآن ؟
– أجلس على القهوة وآكل وأشرب وأنام.
– أقصد العمل المسرحى ...
– أنا الآن لاعمل لى لأنى لا أجد المسرح الذى أعمل فيه .. اشتغلت فى الصيف فى روض الفرج فنزل المطر وهرب الزبائن .. واشتغلت فى الشتاء فى مسرح إيزيس بالسيدة زينب فنزل المطر وهرب الزبائن !
– ولماذا لا تعمل فى مسرح مغطى ؟
– اعمل معروف دلنى عليه .. لقدانقلبت المسارح إلى كباريهات .. المسارح التى بنيت على أكتافنا وتشردنا نحن فى الشارع .. وكل ما أعمله الآن هو أن أخطف رجلى إلى الصعيد أو إلى فلسطين وسوريا فى رحلة لا تستغرق أكثر من 8 أيام ثم أعود للجلوس على القهوة..
– ولماذا لا تشكو الفرق المسرحية الأخرى من عدم وجود المسارح ؟
– فين الفرق المسرحية ؟ يوسف وهبى ؟ إنه لايستطع أن يشكو لأنه حوّل الدار التى يملكها إلى كباريه .. وترك المسرح واكتفى بالسينما .. ونجيب الريحانى راسخ فى مسرحه من زمن طويل والفرق المصرية طبعا عندها كل شىء لأنها «ميرى»
– ولماذا لا تكتفى بالسينما مثل يوسف وهبى ؟
– أمال أنا عايش على إيه دلوقت ! لولا السينما لما استطعت أن أعيش إلا على القرض الحسن.
– وأين أفراد فرقتك؟
– على القهاوى .. فإذا جاء تنى « شغلة » جررتهم منها وإلا فلا .. إننى لا أستطيع أن أكون فرقة متماسكة كفرقتى السابقة إلا إذا كانت فى مسرح ثابت ولولا السينما لمشى أفراد فرقتى فى الشوارع قائلين:«عشانا وعشا العيال عليك يارب »!!
– وما هو الحل؟
– لقد صرح وزير الشئون منذ بداية الحرب بأن الوزارة تفكر فى إخلاء المسارح التى تحولت إلى كباريهات لتعمل فيها الفرق التمثيلية ولكن هذا لم يحدث.
– ومن هو وزير الشئون الاجتماعية الذى صرَّح بهذا؟
– هو صاحب المعالى الأستاذ محمد صلاح الدين بك على ما أظن (كدا)
– هل تعرف صلاح الدين بك ؟
– طبعاأعرف أنه رجل عظيم لكننى لم أره وقد حاولت مقابلته فى شهر رمضان الماضى عندما كنت أشتغل بالإسكندرية لكن « الجزمة دابت » من كثرة ترددى على مكتبه ولم أستطع لكثرة مشاغله .
– وما رأيك فى هذه الوزارة ؟
– الله يطول عمرها بحق جاه النبى .. إنها تعطينا الإعانة .. ولكن ليس هذا هو الدواء الأساسى ، بل الدواء الأول هو أن توجد لنا المسرح الذى نشتغل فيه .. تصور أن فى القاهرة مسرحا من أحسن المسارح هو «دار التمثيل العربى» يستعمل الآن مخزنا لإحدى الشركات .. ولا نستطيع نحن أن نجعله مخزناً لنا؟
– وماذا تصنع الحكومة ؟
– تستطيع أن تتفق مع الشركة وتخلى هذه الدار يشتغل فيها على الكسار !
– عمرك كام سنة ؟
– عمرى .. ماليش شهادة ميلاد .. قول ٤٠–٥٠ –٦٠ زى ما يعجبك.
– من كم سنة تشتغل بالتمثيل ؟
– من سنة 1919 للآن.
– هل االإقبال على التمثيل الآن كالإقبال عليه فى الماضى ؟
– أبدا .. لأن السينما الناطقة أثرت عليه من ناحية ، والراديو أثر عليه من ناحية أخرى .. قل لى بذمتك بقى مش يبقى مجنون اللى يخرج مع عياله بالليل فى المطر والبرد .. ويدفع فلوس وعنده راديو يسمع منه الغناء والروايات وهو جالس مع أسرته وأمامهم بثلاثة قروش يوسف أفندى ؟
– وما هو العلاج ؟
– أهو دا اللى محيرنى.
– هل شاهدت تمثيل الفرقة المصرية؟
– أبدا.
– من هو أحسن مخرج مسرحى ؟
– لا أعرف .. لأننى أخرج رواياتى بنفسى وزيتى فى دقيقى.
– ما هو أحسن دور مثلته على المسرح ؟
– « البخيل».
– ومن الذى ألفها؟
– واحد خواجة نسيت اسمه والذى ترجمها هو الأستاذ حامد السيد.
– من هو أحسن مؤلف مسرحى فى مصر ؟
– ماعرفش إلا الذين كانوا يعملون معى وأحسنهم بديع خيرى وأمين صدقى.
– ما هى أحسن نكتة قلتها ؟
– مش فاكر .. دول بيجوا ميلون هافتكر إيه والا إيه ؟
–إفتكر واحدة.
– إنت ماتفرجتش عندى أبدا ؟.. اختار لك نكتة من اللى سمعتها.
ونهض على الكسار مستأذنا فى الانصراف وهو يقول :
– كفايه كده . والله أنا متوصى بك خالص !
ومشى بضع خطوات ثم عاد ليقول لى :
– ماتنساش وحياة أبوك تبتدى المقالة بالشكر وتختمها بالشكر وبرضه تحط شوية شكر فى الوسط .
–شكر مين !
– شكر الحكومة يا أخى..ومعالى وزير « الشئون صلاح الدين بك»

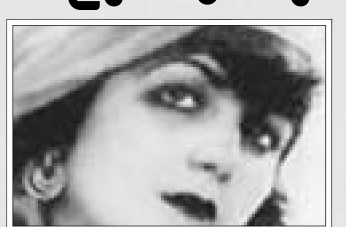
ذاكرة المسرح

فرقة المسرح الحر

تعتبر فرقة "المسرح الحر " من أهم الفرق المسرحية التى ظهرت بالساحة الفنية فى أعقاب ثورة 23 يوليو عام 1952 لعلها كانت من أوائل الفرق التى عملت على تقديم منظور اجتماعى حديث ومتطور فى أغلب عروضها ، والتبشير بملامح المجتمع الجديد وبمفاهيم إنسانية تتفق معه، وذلك إيمانا بأهمية دورالمسرح فى تنمية المجتمع وقدرتة اللانهائية على إحداث التغييرالمنشود.. تأسست الفرقة فى30 سبتمبر 1952وشارك فى تأسيسها كل من الفنانين إبراهيم سكر، أحمد سعيد، توفيق الدقن، حسين جمعة، أنور محمد، سعد أردش، زكريا سليمان، عبدالحفيظ التطاوى، عبد المنعم مدبولى، عبدالعزيز أبو الليل، شكرى سرحان، إبراهيم سيد، عباس الرشيدى، على بدران، إبراهيم سيد، محمد كمال هاشم. وبالرغم من أن معظمهم من خريجى المعهد العالى للفنون المسرحية (معهد فن التمثيل) إلا أن الفرقة قد اعتمدت على روح الهواية.

وكان الهدف من تأسيسها هو إتاحة فرصة العمل لخريجى المعهد، وخاصة هؤلاء الذين لم تستوعبهم فرقة المسرح الحديث وباقى الفرق المسرحية حينئذ، حيث قام الفنان زكى طليمات باختيار بعض الخريجين الأوائل المتميزين من وجهة نظره وضمهم إلى فرقة المسرح الحديث عند تكوينها 1950. هذا وقد تميزت معظم عروض فرقة «المسرح الحر» بمعالجتها لأفكار اجتماعية متطورة وتقديمها لقضايا وطنية مسايرة للأحداث ، كما قامت بإلقاء الضوء على بعض المشكلات الاجتماعية. استهلت الفرقة نشاطها فى 1953 بتقديم مسرحية «الأرض الثائرة» وهى مسرحية تتناول قضية الإقطاع بالريف المصرى وهى من تأليف كمال هاشم ، وعباس الرشيدى. وقام بإخراجها عبد المنعم مدبولى.

ويحسب للفرقة تقديمها للأعمال الأولى لبعض شباب المؤلفين وفى مقدمتهم نعمان عاشور الذى قدمت الفرقة باكورة إنتاجه بعنوان «المغماطيس» عام 1955 وكذلك درته المتميزة «الناس اللى تحت» عام 1955 أيضاً، والتى عبّر من خلالها عن التغير الاجتماعى وخاصة للطبقات المتوسطة، وقد حققت هذه المسرحية عند عرضها لأول مرة نجاحاّ كبيراّ واستمر عرضها لمدة 200 ليلة تقريباّ، وقدمت الفرقة أيضا بواكير مسرحيات رشاد رشدى حيث قدمت له مسرحية «الفراشة» عام 1959 و«لعبة الحب» عام 1962 كما يحسب للفرقة تقديم بعض أعمال الكاتب الكبير نجيب محفوظ. وهى الأعمال الثلاثة التى قامت بإعدادها مسرحياّ الأديبة أمينة الصاوى فلفتت الأنظار إلى هذا الكنز الأدبى الكبير حيث قدمت زقاق المدق من إخراج كمال يس عام 1958، بين القصرين إخراج صلاح منصور، عام 1960، قصر الشوق إخراج كمال يس عام 1961.


فاطمة رشدى

والجدير بالذكر أن الفرقة كانت تقدم عروضها فى مواسم متفرقة حيث لم يكن لها مسرح ثابت تقدم عليه عروضها وإن نجحت فى تقديم بعض المواسم المسرحية على مسرح دار الأوبرا كما نجحت الفرقة فى تأسيس مقر ثابت لها بشارع شريف واستمرت فى تقديم عروضها على مسارح الأزبكية، محمد فريد، العائم، 26 يوليو، الزمالك، والجمهورية.

واستمر التوقف عن النشاط تقريبا لمدة ست سنوات لم يتخللها سوى إعادة تقديم مسرحية «لعبة الحب» فى صيف 1965 عندما قام باستضافتها مسرح الحكيم.

هذا وقد استأنفت الفرقة نشاطها فى نوفمبر 1968 بتقديم مسرحية « برعى بعد التحسينات» ولم تقدم الفرقة بعد ذلك أى عرض جديد سوى «ميرامار» عن رائعة نجيب محفوظ، ومن إعداد وإخراج نجيب سرور عام 1969 ، كما قامت الفرقة بإعادة تقديم مسرحية «بين القصرين» فى صيف 1970 .

شارك فى بطولة عروض فرقة المسرح الحر نخبة من كبار الفنانين والفنانات فى مقدمتهم (بخلاف الأعضاء المؤسسين) فاطمة رشدى،ناهد سمير، عواطف رمضان ، وداد حمدى، إحسان القلعاوى، كمال عيد، عصمت محمود ، اعتدال شاهين ، محمد رضا، بدر الدين نوفل، أبوبكر عزت، أحمد شوقى ، نجوى سالم، آمال شريف، زوزو شكيب، آمال زايد، هدى زكى، ميمى جمال، زيزى مصطفى، أحمد مرعى، ميمى شكيب.

ومما سبق يتضح أن هذه الفرقة نجحت فى تحقيق أهدافها، ومن بينها إلقاء الضوء على عدد كبير من الوجوه والمواهب الجديدة والتى أصبحت بعد ذلك من نجوم الفن المسرحى وكذلك فى تقديم عدة مواسم مسرحية ناجحة اعتمدت على تقديم موجة جديدة من الكوميديا الواقعية التى ترتبط بالأحداث الآنية وتؤكد مكاسب الثورة المصرية ولكن للأسف فإن الفرقة توقفت ولم يكتب لها الاستمرار.

د. عمرو دوارة

على بدر يناشد وزارة المعارف :

أرجوكم لا تلفوا معهد التمثيل

نادى فى نهاية مقاله بعدم إلغاء معهد التمثيل ، وأكد أنه لاضرر من فصل بعض الطلبة غير المرغوب فيهم هكذا يراوح هذا المقال التاريخى بين رغبتين ، كما يحفل بسرد مزايا إبقاء المعهد. كذلك يعكس المقال الصراع بين فريقين أحدهما يناصر الإلغاء، والآخر يدعو للإبقاء .
نشر المقال بمجلة "الصرخة" بتاريخ 1931 وكتبه على بدر الذى ينتمى لوزارة المالية، مؤيداً فكرة الإبقاء على معهد التمثيل ، هذا الصراع يشبه صراعات نراها الآن فى حقل الثقافة والفن فى مصر ، ليس لنا إلا أن نقول ما أشبه الليله بالبارحة .

حول معهد فن التمثيل

جاءتنا الكلمة الآتية لحضرة صاحب الإمضاء:
كثرت الأقاويل والإشاعات فى الأيام الأخيرة عن عزم وزارة المعارف إلغاء معهد فن التمثيل وتحويله إلى قاعة محاضرات يحضرها من يشاء من الممثلين والممثلات وهواة التمثيل .
وانقسم الكتاب فى هذا الموضوع إلى فريقين :
فريق يؤيد فكرة إبقاء المعهد وفريق يناصر فكرة إلغائه لصرف نفقاته على الفرق التمثيلية وعمل مباراة بين الممثلين والممثلات .
وفى هذا المقال أود أن أفصل مزايا إبقاء المعهد . ولاشك أن إبقاءه فيه فوائد آجلة للبلاد ولأصحاب الفرق الذين يؤثرون العاجلة على الآجلة.
أما مزايا إبقاء المعهد فتنحصر فيما يأتى:

1- إمداد الفرق التمثيلية بنوابغ الممثلين.
2- إمداد المدارس بمعلمين للتمثيل لتكوين وتربية ذوق الطلبة الفنى وبذلك يشبون على تشجيع التمثيل والأخذ بمناصرته والتردد على دوره . وفى ذلك فائدة لأصحاب الفرق.
3- إمداد الصحافة بخير النقاد الذين يخدمون الفن بصدق وإخلاص.
4- إمداد الفرق بالمخرجين لاسيما وأن المسرح المصرى فى مسيس الحاجة إلى المخرج الماهر .
5- إمكان إنشاء فرق متجولة من خريجى المعهد تجوب المديريات والقرى لنشر الفن وتحسين سمعته فتقضى على الفرق المتجولة التى تعمل على هدم الفن وتشويه سمعته .
6- إمكان إنشاء فرقة حكومية من خريجى المعهد ونوابغ الممثلين الحاليين تعمل لصالح الفن المحض.
7- إقلاع أصحاب الفرق مستقبلاً عن مجاراة الجمهور فى رغباته اللافنية.
8- ترجمة أحسن الروايات ترجمة صحيحة عوضاً عن تشويه ترجمتها بتبديلها وتحويرها.
9- بذل الحكومة أكبر مجهود ممكن لترقية التمثيل المحلى بدلاً من صرف مجهودها لتشجيع الفرق الأجنبية بحجة أن الفرق المصرية لا تستحق أى تشجيع مطلقاً لتأخرها.
10-إدخال التمثيل السينمائى فى المعهد لنستطيع إخراج روايات مصرية إخراجاً دقيقاً .
11- تشجيع وترقية القصة المصرية .
12- حسن اختيار الروايات والعناية بإخراجها حتى يستمر تمثيلها لمدة ثلاثة شهور أو أكثر بدلاً من أسبوع.
13- ارتقاء فن الإلقاء والإخراج وغير ذلك
14 – الاهتمام بالإخراج اهتماماً يفوق الاهتمام بالملابس والمناظر التى تستر ضعف الممثل.
15- إيفاد بعثات إلى الخارج وفى ذلك نهوض بالفن أيما نهوض، أما الذين يناصرون فكرة إلغاء المعهد فأولئك يقضون على نهضة التمثيل فى مصر قضاءً مبرماً فيدفعونه إلى الوراء ويرقونه إلى أسفل رغبةً فى إرضاء بعض أصحاب الفرق الذين يطمعون فى قصر عناية الحكومة على فرقهم .أما مباراة التمثيل فأرجو ألا تعود مرة أخرى وكفى ماحصل فيها من محسوبية ومحاباة وثبت أن ضررها أكثر من نفعها .

وهنا أناشد وزارة المعارف ألا تلغى المعهد .
ولا ضير عليها إذا فصلت بعض الطلبة غير المرغوب فيهم . وحبذا إذا أنشأت قاعة المحاضرات إلى جانب المعهد يحضرها من يشاء من الممثلين والممثلات وبذا تخدم فن التمثيل خدمة جليلة يذكرها التاريخ جيلاً بعد جيل.

حسن الحلوجى

مجرد بروفة

مسرحنا..ليه ؟!

■ يسرى حسان
ysry_hassan@yahoo.com

سؤال طرحناه على أنفسنا ونحن نستعد لإصدار هذه الجريدة ..لماذا نصدر ؟ ولمن ؟ وما الجديد الذى يمكن أن نضيفه إلى الصحافة الثقافية فى مصر والوطن العربى ؟

هذه أول جريدة أسبوعية متخصصة فى المسرح فى المنطقة العربية كلها ..نعم ..وربما كان ذلك كفيلاً ، لو كنا مجموعة من المغفلين ،أن يجعلنا مطمئنين تماماً إلى أننا «ناجحين ..ناجحين» مهما كانت المادة التى سنقدمها للقارئ فهو متعطش لجريدتنا الموقرة باعتبارها " وحيدة زمانها " وبالتالى سيقبل عليها قبول تائه فى الصحراء، وجد أمامه ، فجأة ، نبع ماء .

بالتأكيد هذا كلام فارغ ، فالمسألة ليست أول أو ثانى جريدة ..المهم ماالذى ستقدمه هذه الجريدة حتى تلبى احتياجات القارىء ، وترسخ أقدامها ، وتكون فاعلة فى محيطها الذى تتوجه إليه .. وبالتالى فإن الاتكاء على " أوليتها " فحسب ، ضرب من العبط والاستهبال.

كان علينا إذن أن نتوقف، ونتريث، ونفكر،ونتأمل، ندقق، ونحقق.وقد كان. فعبر خمسة أشهر كاملة كنا نجتمع، ونتناقش،ونتحاور، ونسأل ،ونستشير لكى نصل إلى صيغة نظنها جيدة لهذه الجريدة، تعتمد على تقديم مادة محترمة مكتوبة بعناية وتعكس الظاهرة المسرحية فى مصر والوطن العربى والعالم أيضاً..يتوخى كتابها البساطة ـ قدر الإمكان ـ حتى لانصبح مثل بعض المطبوعات الثقافية المتجهمة ذات الدم الثقيل والتى يتفنن كتابها فى جلد القارىء والتنكيل به وتثبيت أكتافه، كما يحدث فى المصارعة الحرة ـ، فمثل هذه المطبوعات تموت بالضربة القاضية من " أول قراءة " .

وعليك ـ أخى القارئ ـ أن تتأكد أن هذه الصيغة التى نصدر بها اليوم ليست " بيضة الديك " بل عليك أن تثق ـ بيقين مطلق ـ أن هذا العدد ، وكل أعدادنا القادمة وإلى ماشاء الله ، مجرد بروفة . بما يعنى أن التجدد الدائم سيكون هاجسنا الأول .

ليس لدينا ـ صدقنا ـ أى يقين فى أن مانقدمه هو شئ جيد ونهاية المطاف ..بالتأكيد سنقع فى أخطاء .. ربما نكتشف بعضها.. وعليك أنت ـ باعتبارك صاحب الامتياز الوحيد لهذه الجريدة- أن تكتشف البعض الآخر وتساعدنا،وتنبهنا، وتوجهنا .. وتعلمنا أيضاً فنحن وأنت فى مركب واحد وهذه ليست جريدة أبونا .. نحن مندوبوك لدى " مسرحنا " التى تصدر بأموالك ، وبالتالى فهى ملك لك .. فحافظ على ملكك واحرسه منا ومن غيرنا .

هناك تخوفات كثيرة من فكرة الصدور أسبوعياً . والذين يتخوفون لديهم حق ، فالمسألة ليست لعبة.. جريدة أسبوعية متخصصة فى فرع ثقافى واحد من أين ستأتى ـ فى كل عدد ـ بمادة جيدة تتعلق بفن المسرح ؟ وفى ظنى أن هذا هو رهاننا .. لكننا لن ننجح وحدنا ونحتاج إلى مساعدتك وتواصلك معنا حتى يكتب لنا الاستمرار والنجاح . فمارس حقك ـ أرجوك ـ وشاركنا ، وقومنا إذا أخطأنا .

ستلاحظ أن هناك أسماء شابة ربما تطالعها لأول مرة تكتب فى هذا العدد وستطالعها، هى وغيرها من الشباب فى معظم الأعداد القادمة . نريد للأجيال الجديدة أن تقول كلمتها ، بغض النظر عن أحكام القيمة ، لكن ذلك لايعنى أن نتجاهل الراسخين فهم على العين والراس، ووجودهم على صفحات هذه الجريدة يعطيها ثقلاً ووزناً كبيرين، ويدفع الشباب إلى مزيد من التطوير.. لن ننحاز إلى جيل أو تيار على حساب الآخر .. ليست لدينا حسابات مع أو ضد أحد وشرطنا الوحيد هو الجودة والجدية ..ولاتنسوا.. والبساطة أيضاً ..والبساطة التى نقصدها لاتعنى التسطيح أو الاستسهال لكنها تعنى أن نكون جادين ومفهومين فى الوقت ذاته فكم من مثقف وكاتب يفرد عضلاته و يتحفنا بكلام لايفهمه حتى هو نفسه ، وكأنه داخل فى مسابقة لأفضل نص غامض ، وأعنى بالغموض هنا ذلك الغموض المجانى الذى لاينبع من عمق رؤية الكاتب بقدر ماينبع من عدم امتلاكه لأدواته وبالتالى عدم قدرته على توصيل رسالته فنحن نكتب لكى نوصل رسالة إلى الناس ، فإذا لم تصل الرسالة فإن خللاً ما لابد أن يكون موجوداً فى أدواتنا ..لذلك أهيب ـ من فوق هذا المنبر ـ بكل المفكرين العميقين أن يتواضعوا قليلاً ويتخلوا ـ حتى لانخسر بعضنا عشان شوية كلاكيع ـ عن الحذلقة والفذلكة والحنتفة والشحتفة ، وأن يرحموا مخاليق ربنا ويقدموا لهم شيئاً نافعاً ومفيداً بدلاً من مهرجان الأسهم والمثلثات والدوائر ـ التى ستدور عليهم حتماً ـ والمصطلحات الغريبة والصياغات العجيبة التى يتحفوننا بها وتجعلنا نلعن اليوم الذى تعلمنا فيه القراءة .. اللهم اكفنا شر المفكرين العميقين.. المتحذلقين.. المتفذلكين .. آمين ..آمين .. ودمتم ..ودام مسرحنا ..مسرحكم .



مسرحنا
MASRAHONA
الاثنين 2007/7/16
السنة الأولى ـ العدد الأول

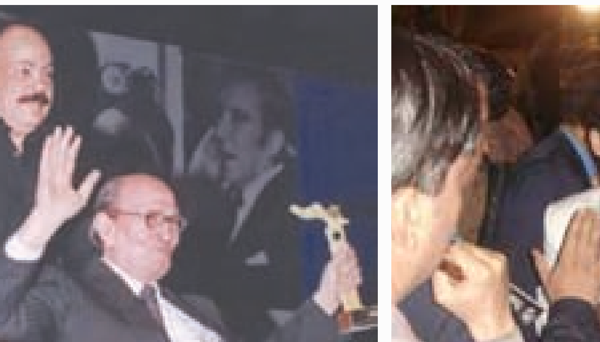


آية محمود حميدة.. ياتري هاخد جايزة يا بابا؟



سعد الصغير (مطرب العنب) .. إيه اللى جابه ؟!

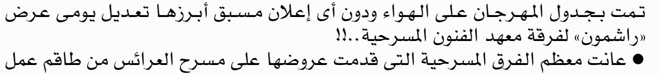






حسن عبد السلام .. تحية بتحية

شويكار ومحمد هنيدى .. الرقص فرحاً



مهرجان العنب!

● أثار ظهور المطرب الشعبى «سعد الصغير» فى حفل افتتاح المهرجان القومى عدة تساؤلات حول سبب حضوره وطبيعة علاقته بالمسرح.. سعد الصغير ناقش مع أكثر من قناة تليفزيونية أحوال المسرح المصرى ومشاكله وطالب المسئولين بضرورة رعاية الحركة المسرحية على اعتبار أن المسرح المصرى يعانى من مشكلة نقص «العنب!!».

● العرض المسرحى «كان جدع» فاز بالنصيب الأكبر ضمن عروض المهرجان من حيث الصدامات والمشاكل التى شهدتها الكواليس ففى يوم العرض الأول حدثت مشادة ساخنة بين أحد الممثلين والمخرج المساعد وفى اليوم التالى حدثت مشادة أخرى كادت تصل إلى حد الاشتباك بالأيدى لولا احتواء المخرج إيمان الصيرفى للموقف..

● عروض المهرجان شهدت حالة من الإقبال الجماهيرى غير المسبوقة ولم تتأثر حتى بمباريات النادى الأهلى الساخنة طوال الأسبوع الماضى.

● هُش.. هُش.. هى الكلمة التى تكررت كثيرا أثناء جميع العروض فى محاولة للسيطرة على فوضى الجمهور أثناء العروض.. أما فى مسرح الطليعة بالتحديد فقد تسبب موظفو الأمن ودار العرض فى إفساد هدوء معظم العروض.

● لجنة تحكيم المهرجان غادرت مسرح ميامى أثناء تقديم عرض «ليالى الحكيم» لفرقة الشرقية القومية وإخراج عمرو قابيل، قبل نهاية العرض بسبب مخالفته للائحة المهرجان الى اشترطت عدم تجاوز مدة العرض الساعة ونصف الساعة، إلا أن ليالى الحكيم امتدت ٣ ساعات!!..

● الندوات التى صاحبت فعاليات المهرجان عانت من ظاهرة الغياب الجماهيرى بسبب عدم الاهتمام بالإعلان عن مواعيدها بشكل مناسب..!!

● حالة من الفوضى والتخبط أصابت جمهور المهرجان بسبب عدد من التعديلات التى تمت بجدول المهرجان على الهواء ودون أى إعلان مسبق أبرزها تعديل يومى عرض «راشمون» لفرقة معهد الفنون المسرحية..!!

● عانت معظم الفرق المسرحية التى قدمت عروضها على مسرح العرائس من طاقم عمل المسرح وخاصة عمال الصوت والإضاءة وإدارة المسرح التى فشلت ولساعات طويلة فى إتمام التجهيزات الفنية الخاصة بالعروض!!..

● إدارة المهرجان عانت كثيراً بسبب عدم توافر أى معلومات عن العروض الخمسة التى شاركت بها هيئة قصور الثقافة فى المهرجان على الرغم من مطالبتها لمسئولى المسرح بالثقافة الجماهيرية بملف إعلامى خاص بكل عرض دون أى استجابة!!

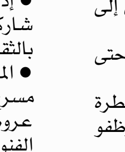
● المخرج المسرحى «خالد جلال» مدير المهرجان لم يتواجد طوال أيام المهرجان داخل أى مسرح من المسارح التى تستضيف العروض وفضل البقاء بشكل دائم بمركز الإبداع لمتابعة عروضه التى أشرف على إنتاجها بصفته مدير المسرح بالمركز بجانب رئاسته لقطاع الفنون الشعبية وعلى النقيض تماماً كان د. أشرف زكى - رئيس المهرجان - موجوداًبشكل دائم لمتابعة فعاليات المهرجان وانتشر فى معظم دور العرض.. وتوغل.

● ندوات المهرجان شهدت عدة تغييرات فى أسماء الضيوف المشاركين فيها على الهواء واستبدال عدد من النقاد والمتخصصين بآخرين دون إعلان سابق وهو ما حدث فى ندوة الثقافة الجماهيرية بعد اعتذار د. محمود نسيم، مدير إدارة المسرح بهيئة قصور الثقافة وإضافة الصحفى طارق عبد الفتاح لندوة المسرح المستقل بدلاً من المخرج أحمد العطار.. وتعديلات أخرى فى مواعيد عقد الندوات.

قالوا فى المهرجان

أنا زهقت جوايز ..كده كفاية..
سميحةأيوب

مصر هى أمى..!!
دريد لحام



مرحبا بكم فى افتتاح التجريبى
منةشلبى
فى افتتاح المهرجان القومى للمسرح !!





الست دى أمى - لكن - الراجل دا ابويا ..
يوسفمعاطى
اشارة إلى رجاء النقاش